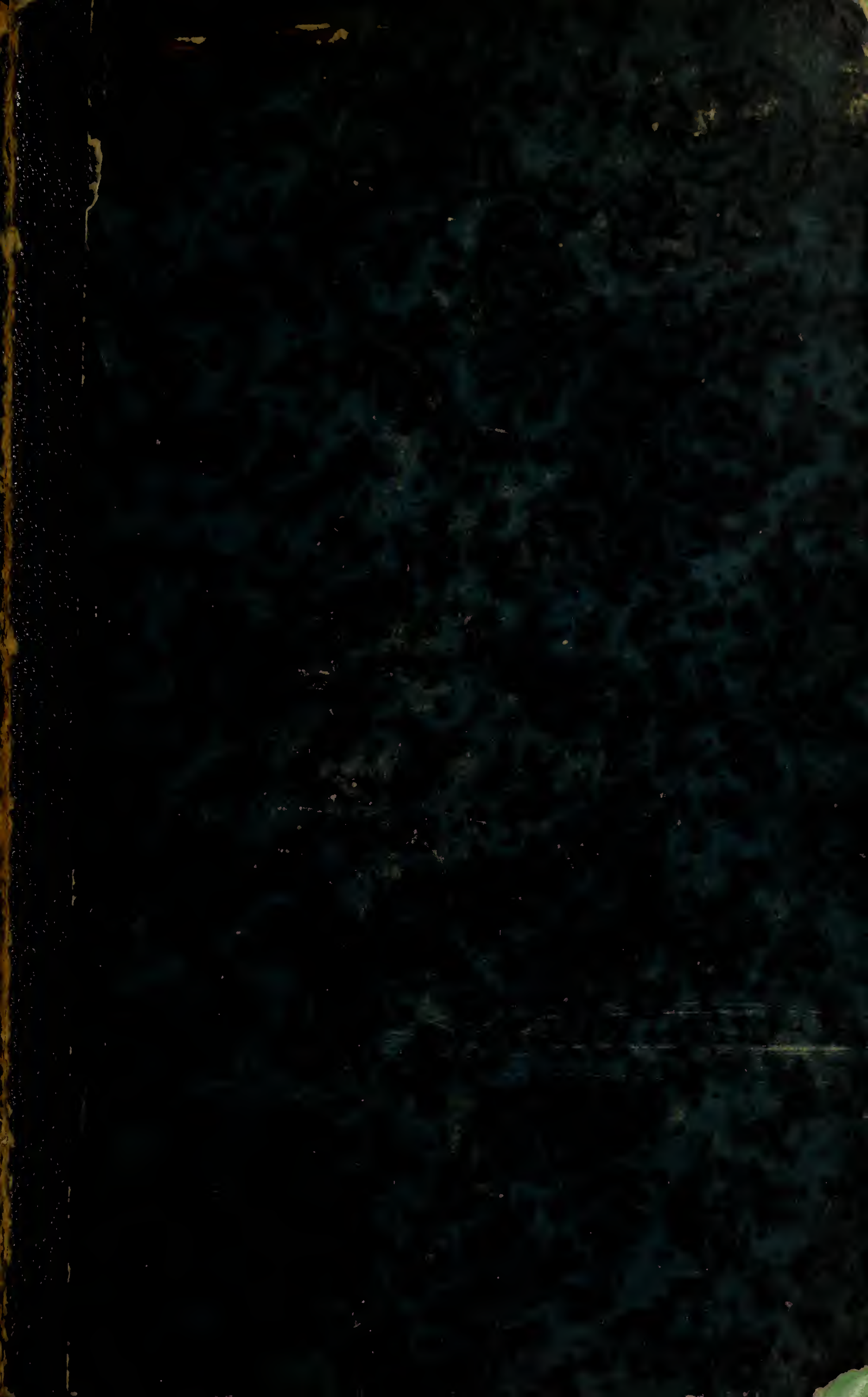
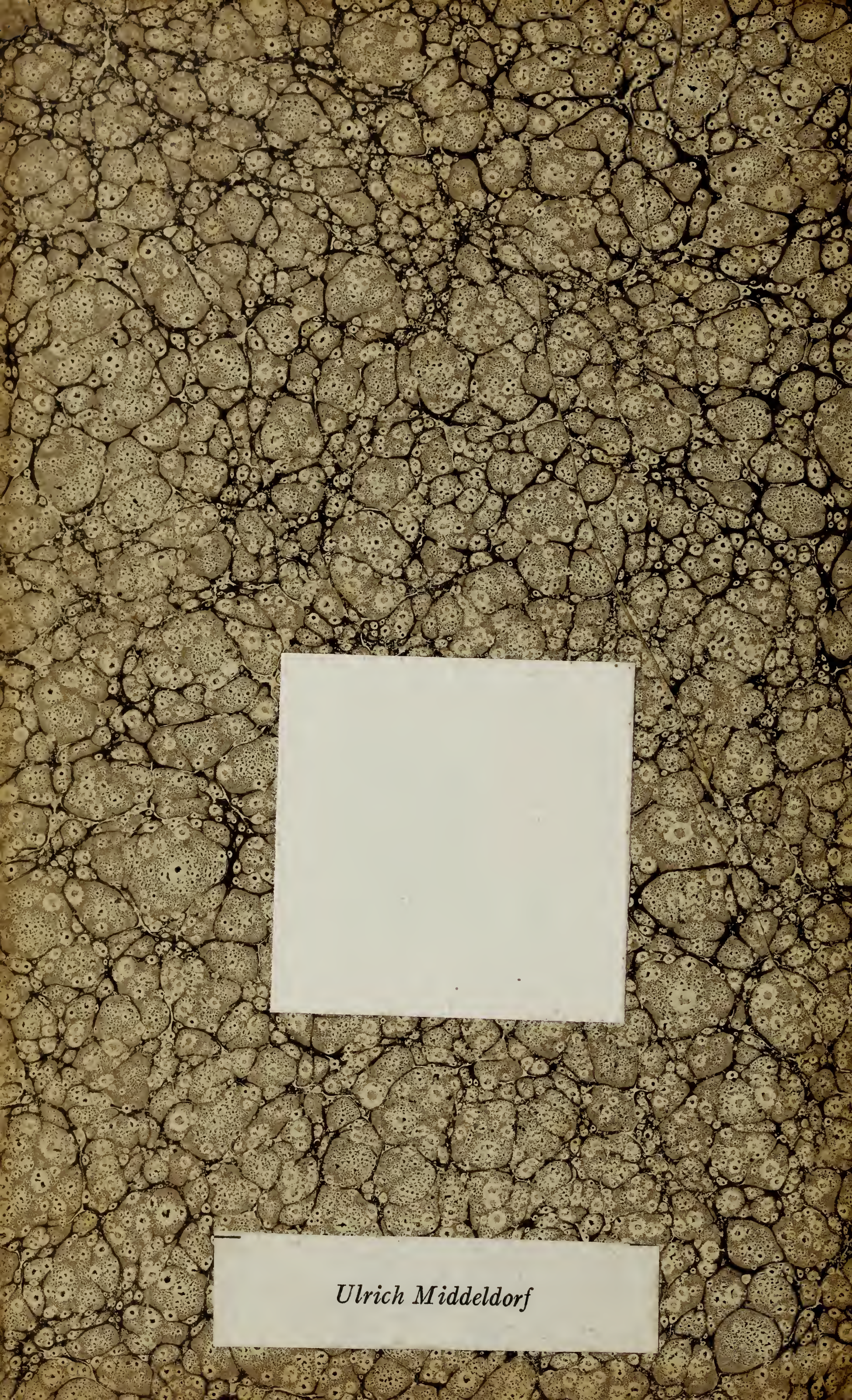



Ulrich Middeldorf



PEINTRES FRANÇAIS

HISTOIRE

DES

PEINTRES FRANÇAIS

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

TYPOGRAPHIE LACRAMPE ET COMPAGNIE,
Rue Damiette, 2. — Paris.

HISTOIRE

DES

PEINTRES FRANÇAIS

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

PAR

M. CHARLES BLANC.

TOME PREMIER.



PARIS
CAUVILLE FRÈRES, ÉDITEURS
QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 7.

1845

Dédicace.

A mon Frère, Louis Blanc.

Combien de fois ne m'est-il pas arrivé de rester des heures entières immobile à contempler un paysage, soit que, dans un coin ignoré de la patrie de Ruysdael, il représentât un petit chemin conduisant à une chaumière environnée d'arbres, avec un ciel couvert et un horizon incertain ; soit qu'on y aperçût les nymphes du Poussin poursuivies à travers les bois, et fuyant dans leurs grottes mystérieuses ! Ah ! c'est que la peinture a des charmes infinis pour qui sait y voir autre chose que la fidélité de l'imitation ou les merveilles du procédé. Elle nous offre des jouissances et des consolations comme le philosophe antique en cherchait dans la culture des lettres ; et lors même qu'elle prend pour objet la réalité pure, elle remue en nous les passions les plus vagues et nous plonge dans le monde intérieur des souvenirs. Tantôt elle nous fait retrouver des impressions

qui furent celles de nos fraîches années, et que nous sommes étonnés de ressentir encore ; tantôt, en nous présentant des spectacles que nous ne voyons plus des mêmes yeux et sous les mêmes couleurs, elle nous avertit des révolutions qui se sont accomplies en nous.

Tous les aspects de la nature, toutes les scènes de l'histoire ou de la vie intime, toutes les œuvres de l'art, en un mot, répondent à une secrète pensée de notre âme, à quelques sentiments endormis dans notre cœur et susceptibles de s'y réveiller subitement. C'est par là que le véritable peintre nous intéresse et nous touche. De là aussi la diversité merveilleuse de cette beauté indéfinissable qui, se jouant de nos systèmes, nous enchante sous mille formes variées. Il est des instants où la fantaisie de Rubens me séduit, me fait sourire de bonheur et m'entraîne ; il en est d'autres où les religieux fantômes de Lesueur m'inspirent une mélancolie profonde... Qui osera dire où est la beauté absolue, entre ces figures vivantes, colorées, resplendissantes de soleil, et ces pâles cénobites de *Saint-Bruno* qui passent devant mes yeux comme des ombres ?

Pour écrire la vie de nos peintres, pour mettre en lumière leurs œuvres, souvent oubliées ou méconnues, je n'ai fait que m'abandonner aux émotions que procurent les tableaux où leur âme a passé. Avant que le temps n'ait altéré leurs peintures, j'ai voulu en raconter l'histoire, en dire la beauté, l'intention, la poésie, et les graver, pour ainsi dire, d'une main pieuse, comme fait l'artiste qui traduit sur l'airain les toiles effacées ou les couleurs qui doivent périr.

INTRODUCTION.

COUP D'ŒIL

SUR

L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Je me représente le royaume de la peinture divisé en deux grandes provinces dont l'une appartient à la raison, l'autre à la fantaisie. Celle-ci forme à elle seule un vaste empire dont l'imagination recule à son gré les frontières. Chacun y promène librement son humeur et ses rêveries. Ce sont à chaque pas des scènes imprévues, des contrastes bizarres, des inventions que revêt une couleur triste ou brillante, suivant le caractère du peintre.

Ici se déroule le tableau du *Jugement dernier* tel qu'il apparut au sombre génie de Michel-Ange; là, ce sont les festins magnifiques de Paul Véronèse, banquets en plein air, remplis de joie et de monde, où se coudoient les plus charmants anachronismes, où, sous le prétexte des *Noces de Cana*, François Ier et Charles-Quint sont assis à la table de Jésus-Christ. Plus loin se colore l'élégante physionomie de Rubens, accompagnée des innombrables figures que son pinceau fait vivre et qui lui forment cortége, négligemment vêtues de leurs draperies éclatantes; ou bien ce sont les vierges de Murillo descendant du ciel au milieu d'une pluie de chérubins; ou bien encore une colonie de brigands inconnus, en possession d'un pays sauvage, comme les peignait le farouche Salvator; ou la ronde du sabbat inventée par Holbein; ou ces caveaux mystérieux que Rembrandt éclaire par un soupirail, retraite ignorée d'un alchimiste dont le crâne brille dans l'ombre, d'un solitaire en méditation sur la Bible.

D'un autre côté s'étend le royaume de l'esprit, résidence agréable aussi, mais plus austère. Là, l'imagination est soumise à la pensée. Les lois de

la raison y sont obéies ; l'histoire y est en grand honneur. Parcourez ce domaine, vous y rencontrerez tous nos maîtres ; car c'est la véritable patrie de l'école française. Il faut le confesser tout d'abord, notre école n'a guère connu le lyrisme ni la fantaisie. L'art français ressemble à ces grands jardins réguliers et majestueux tracés par Le Nôtre. Si l'on y trouve des bosquets ménagés à la bouderie du poëte, s'il y a des grottes humides où l'on arrive par des chemins secrets, le long des charmilles, tous ces détours se rattachent au même plan et finissent par vous ramener à un centre connu, de sorte qu'à travers tant de caprices apparents, il n'est permis à personne de s'égarer. C'est là que le Poussin règne en maître, environné des Stella, des Mignard, des Bourdon, des Coypel. Je crois apercevoir Lesueur promenant sa mélancolie dans les chastes allées; Lebrun, au contraire, se montre au grand jour et semble parader comme un autre Louis XIV. Claude Lorrain, assis à l'écart, étudie la perspective aérienne et contemple les chaudes vapeurs de l'horizon. Chacun, du reste, conserve là son caractère et ses mœurs : Largilière y pose grave-

ment ses modèles; le doux Santerre y surprend la *Suzanne* à son bain; Jouvenet s'y tourmente; Valentin s'y enivre; Le Nain y fait entrer ses pauvres en haillons; Chardin et Greuse y conduisent honnêtement leur famille; et pendant que Lemoine, renversé sur le dos, imagine tous les raccourcis qui font plafonner les figures, Watteau couché sur une pelouse, à l'ombre d'un vase de fleurs, parle d'amour à une bergère poudrée et enrubanée.

L'école française est donc une école, une école à part, impossible à confondre avec les autres. Son domaine, encore une fois, est celui de la pensée, non pas de la pensée vague, perdue dans les spéculations de l'infini, épousant la nature, s'élevant à Dieu; mais de la pensée philosophique, positive, toujours occupée de l'action, toujours en peine de l'humanité. La France, par sa situation dans le milieu de l'Europe, ne devait avoir ni l'idéalisme du Nord ni les tendances matérialistes du Midi. Depuis Jean Cousin, qui fut pour ainsi dire le Michel-Ange de nos régions tempérées, jusqu'à l'école de David, enterrée avec Gérard, le triomphe a été constamment du côté de l'esprit.

Dès l'origine, et après Simon Vouet, qui fut un praticien habile et séduisant, un grand fondateur d'écoles, vous voyez apparaître les deux éléments qui doivent se disputer le génie français : la poésie et la raison, Lesueur d'un côté, Poussin de l'autre. Or, il faut en convenir, c'est du côté de Poussin qu'est tout le rayonnement, toute la force. La rêverie a été surpassée par le bon sens. Lesueur vécut seul, persécuté, mal compris, sans postérité, sans influence, et avec lui mourut cette fine fleur de spiritualisme qui ne devait plus reparaître que dans nos dernières années, au milieu de la génération qui a pénétré la sublime mélancolie des tableaux de Robert.

L'école française, dans son ensemble, n'a eu que faiblement le sentiment de la nature et le sentiment religieux ; elle n'a donc pas été poétique dans le sens lyrique du mot, s'il est vrai que la poésie se compose d'une certaine aspiration vers le monde invisible, et du sentiment de l'univers. Mais elle a été historique au plus haut degré, c'est-à-dire mêlée aux choses du monde, occupée de traduire avec un pinceau et des cou-

leurs les idées, les mœurs et les actions du temps qu'elle traversait.

Chose étrange! l'art français a tellement besoin de la pensée, qu'il en a mis jusque dans le paysage! Aimer la nature pour elle-même et la rendre avec naïveté, avec amour, ne suffisait pas à nos penseurs. Ce n'était pas assez pour eux que la fleur des champs. Il fallut introduire une action dans le paysage, et faire parler la philosophie au milieu des arbres de la forêt. Nicolas Poussin va donc créer le paysage *historique*. La nature ne sera pour lui qu'un cadre majestueux où l'homme devra jouer le principal rôle. Les plus graves enseignements nous poursuivront jusqu'au bord des ruisseaux, jusqu'au fond de la vallée : ce magnifique paysage s'appellera *Diogène* ou *les Funérailles de Phocion*, cet autre se nommera *l'Arcadie ;* mais au lieu de se borner à peindre le riant séjour du bonheur chanté par les poëtes, le Poussin, par une inspiration sublime, représentera d'heureux bergers interrompus dans leurs plaisirs par la rencontre d'une tombe inconnue sous des ombrages, et cherchant à lire l'inscription

effacée qui doit les faire penser à ceux qui ne sont plus.

Il y a un paysage familier, pour ainsi dire, tout à fait agreste, paysage sans noblesse, sans nom et sans histoire, mais non sans poésie, tel que l'ont fait Hobbema, Ruysdaël, Wynants, Everdingen et Van der Neer, après Dieu. On n'y voit ni colonnes, ni monuments, ni ruines de temples ou de palais. Quelques rustres conduisant leur chariot sur un chemin qui va se perdre à l'horizon, le moindre accident de terrain, des chaumières ombragées d'arbres, une touffe de sauvages arbrisseaux en un pays brumeux : il n'en faut pas davantage à ces grands maîtres pour nous attacher et nous émouvoir. Van der Neer idéalise le plus vulgaire paysage en y faisant tomber un clair de lune, et il nous intéresse à de chétives cabanes où le pauvre est endormi, pendant que ses hardes misérables sont étendues çà et là sur des buissons pour sécher au vent de la nuit. Quel charme indéfinissable dans l'aspect des campagnes vertes et boisées de Paul Bril, où reposent quelques suaves figures de Corneille Poelembourg ! et comme on se plaît à courir, au travers des buis-

sons, après la fantaisie de Ruysdaël, ou bien à contempler ces paysages d'Hobbema si tristes dans leur demi-teinte et si tranquilles!

Par exemple, il existe à Paris (1) un tableau de ce maître qui représente la lisière d'une forêt entourée d'une eau paisible et dormante. A gauche, sur un plan rapproché, se trouve une sorte de clairière pratiquée pour mener les bestiaux à l'abreuvoir, et de ce carrefeur débouche un troupeau de vaches qui viennent se désaltérer dans la mare. La lumière se glisse naturellement en cet endroit et ravive de vieux troncs dont le feuillage roux et jauni se détache sur le vert monotone de la forêt; le ciel, d'un bleu limpide et tendre, se couvre de nuages qui montent des profondeurs de l'horizon et viennent se moutonner au-dessus des arbres dont les profils capricieux se dessinent sur ce fond blanc. Quelques canards barbotent dans l'eau paresseuse où vont s'abreuver les bestiaux, d'autres l'effleurent du bout de leur aile; mais il semble qu'on n'entend que le clapotement de la mare le long de la lisière du bois. Au loin on

(1) Ce tableau appartenait à M. Grégoire, ancien imprimeur.

aperçoit des troupeaux paissant auprès d'un petit bocage qui va rejoindre l'extrémité de la forêt. A l'aspect de ce paysage tranquille et de ses lointains attristés, on est gagné par un sentiment de vague mélancolie qu'inspirent toujours les peintres du Nord. Il n'est pas d'âme si troublée qui ne se reposât avec délices, au moins pour quelques instants, dans la contemplation de cette nature calme, sans orage et sans bruit.

Ainsi, vous le voyez, le peintre hollandais a un sentiment naïf de la nature. Tout l'enchante, tout lui paraît digne de son admiration et de ses couleurs : la pierre du chemin, la rosée, le brin d'herbe, la moindre flaque d'eau que ride la brise, et les cailloux lavés par le ruisseau. Il n'oserait, dans sa bonhomie, déranger une seule branche de l'arbre qu'il va peindre, et pourtant il a du style sans le savoir ; il rencontre la poésie et ne la cherchait point.

Au contraire, le peintre français ne voit dans la nature qu'un théâtre où se passeront des drames remplis de leçons. Il peuple la campagne d'aujourd'hui de tous les héros d'autrefois. La ville qui se dessine à l'horizon s'appelle Mégare, Athè-

nes ou Corinthe. Sous les châtaigniers s'agitent les demi-dieux de la Fable avec les passions humaines que la tradition leur prêta. L'intérêt qu'eût inspiré la seule nature est absorbé par l'action que l'artiste imagine ou par les grands souvenirs qu'il introduit dans son tableau. Les gazons fleuris qui bordent le fleuve deviennent l'occasion de vous apprendre ou de vous rappeler un trait d'histoire, et ce platane n'est pas dessiné seulement pour vous offrir la fraîcheur de son ombre, mais parce qu'il protége le repos d'un législateur de Sparte ou la promenade du philosophe macédonien entouré de ses disciples.

L'art français a donc toujours laissé la nature au second plan et mis l'homme au premier. Claude Lorrain lui-même, qui paraît si vivement épris de la lumière, n'est pas sorti cependant des conditions du paysage historique. Il est resté fidèle au génie du Poussin. Les rayons dont sa toile est inondée éclairent une nature choisie, se jouent dans les colonnades classiques et traversent les cordages de l'antique trirème. Ce n'est pas en vain que le pâtre des Vosges a passé sa vie dans Rome, entouré de savants et de poëtes, protégé

par des cardinaux érudits; et, quoi qu'on ait dit de son ignorance prétendue, il est certain que ses tableaux sont éminemment historiques. Cette vaste mer où se plonge le soleil couchant porte la galère d'où va descendre Cléopâtre. Tel paysage de Claude est le *Sacre de David;* tel autre nous montre les apprêts d'un sacrifice. Des guerriers au costume héroïque se promènent sur le premier plan de ses ports de mer. Tous ses tableaux, enfin, sont remplis d'histoire presque autant que de soleil. Et même lorsque Claude Lorrain applique son tendre génie à peindre la noce des bergers ou les danses d'une fête villageoise, la nature où il nous transporte est celle des églogues; de nobles villas s'aperçoivent dans les lointains dégradés, et il s'exhale de tout cela je ne sais quel parfum de l'idylle d'Anacréon ou du laurier de Virgile.

L'originalité de l'école française est donc parfaitement saisissable. Tandis que les autres écoles se distinguaient par *la manière*, notre physionomie, à nous, se révélait dans le génie de la composition. Félibien, Roger de Piles, d'Argenville, Dandré-Bardon, tous les vieux livres, attestent

qu'à diverses époques on nous a reconnu cet avantage du sentiment dramatique et de l'invention : en d'autres termes, la prééminence de l'esprit. Pendant qu'on est fin en Hollande, gracieux à Parme, vigoureux et fier à Madrid ; pendant que Florence adore le contour, et Venise la couleur, la peinture française réfléchit, invente; elle exprime ses idées avec le pinceau d'autrui. Faisons le compte de nos grands peintres, nous les trouverons tous vêtus d'un costume emprunté aux maîtres étrangers. Tandis que le Poussin étudie les mosaïques de Préneste et la *Noce aldobrandine*, ce précieux débris de la peinture antique, Lesueur devine si bien les fresques du Vatican, qu'on le dirait élevé dans un coin obscur de l'atelier de Raphaël. A ne considérer que la forme, Lebrun recommence les Carraches, Valentin saisit la brosse du Caravage et de l'Espagnolet, Largilière est plutôt Flamand que Parisien, Jouvenet est de Bologne bien plus que de Rouen, Greuze est Suisse, Chardin est un descendant de Terburg, et Watteau un écolier de Rubens; David, enfin, le grand David est Grec. Mais, en revanche, comme chacun de leurs ta-

bleaux est une page de notre histoire! comme tout le monde extérieur s'y réfléchit fidèlement! Qui ne voit défiler derrière cette longue succession de peintures si variées, les diverses phases par où a passé l'esprit français pour arriver à la pensée moderne? Quelle parenté entre Nicolas Poussin et le sentencieux Corneille, entre le doux Racine et Lesueur! L'austérité de Port-Royal des Champs n'a-t-elle pas laissé une trace évidente sur les froides compositions de Philippe de Champagne, Belge francisé, peintre janséniste, qui semble avoir travaillé toute sa vie sous les yeux d'Arnauld? Est-ce que les grandes batailles d'Alexandre conduites jusqu'au triomphe du héros macédonien ne trahissent pas l'intention d'un peintre du roi, une allusion flagrante à Louis XIV? Comme les toiles érotiques de Watteau, mort en 1721 avec la régence, dénoncent les mœurs contemporaines et servent, pour ainsi dire, de gracieux paravents à la galanterie d'alors! Derrière Boucher j'aperçois Louis XV; et lorsque Marie-Antoinette se fait laitière, et son mari serrurier, je retrouve le sentimentalisme philosophique de Diderot dans les moralités de

Chardin et de Greuze. Quand vient l'époque des grandes expéditions maritimes, quand on parle du bailli de Suffren et qu'on attend La Pérouse, notre école voit surgir un peintre de marine : Joseph Vernet, attaché au mât d'un vaisseau, se balance dans la tempête, pour la mieux savoir. Enfin, si David copie les bas-reliefs antiques, il n'en est pas moins Français par la pensée. S'il peint Brutus, le *Serment des Horaces* et s'il médite les *Thermopyles*, c'est qu'il siége à la montagne de la Convention.

Que si l'on voulait vérifier cette appréciation, la contre-épreuve en serait facile. Cherchez dans une autre école de semblables relations, le même caractère philosophique, ce côté positif et réel, vous ne les y trouverez point, à ce degré du moins. En Italie, en Espagne, en Flandre, en Angleterre, vous remarquerez les différences de la forme, jamais un rapport si intime entre la peinture et les idées, entre l'artiste et son temps.

J'ai passé de longues heures à contempler le *Jugement dernier* de Michel-Ange, et je me suis dit : Cela est sublime et absurde tout ensemble. Pourquoi ce déluge de corps, cette mine inépui-

sable de nerfs, d'os et de muscles, cette pépinière de raccourcis connus et inconnus? Quoi! c'est ici la fin du monde, et je ne vois ni la terre ni les cieux, mais partout des bras et des jambes, des têtes renversées, des pieds en l'air, des groupes d'hommes entortillés, mêlés, entrelacés, tourmentés de mille façons diverses, un étalage effrayant de chair humaine et de tours de force, une exhibition d'Hercules! Il est bien temps que l'humanité fasse parade de ses muscles, quand le souffle de Dieu va l'ensevelir dans l'éternité! Pourquoi donc tant d'anatomie et si peu de pensée? pourquoi tant de matière et si peu d'esprit?... Ah! sans doute, ces raccourcis sont d'une étonnante perfection, cette musculature est un miracle de science, et c'est le dernier mot de l'art qu'un modelé si puissant, un si fier contour... Mais où est l'immensité? où est l'univers? et qu'on nous le montre donc, puisqu'il va finir!... Que signifie également cette barque de Caron où sont entassés les morts que la trompette des archanges a ressuscités? Les ombres chrétiennes sont conduites par le nocher mythologique, les religions sont confondues, la tradition est foulée aux pieds avec mépris; le

Christ lui-même, au lieu d'être en contraste avec les humains, paraît le disputer avec eux de force physique et montrer, lui aussi, toute la vigueur de ses membres ! La pensée est donc absente, et c'est la pure fantaisie de l'artiste qui a tout envahi, tout usurpé. La raison, le dogme, l'histoire, tout a été sacrifié à la puissante et brutale volonté de Michel-Ange. Pas d'autre arrangement que celui des lignes, pas d'autre composition que celle des groupes, pas d'autre intention que celle de lutter corps à corps avec les sublimes difficultés de la plastique, et, pour ainsi parler, de créer l'homme une seconde fois.

Donnez un tel sujet, le *Jugement dernier*, à un peintre de l'école française, que ce soit Jean Cousin, ou le peintre des Andelys, ou tout autre, je suis assuré qu'une réflexion profonde commandera aux caprices de la rêverie. La Divinité ne montrera point ses muscles inutiles, mais le seul regard de Dieu partagera le monde entre les réprouvés et les élus ; la terre apparaîtra, ce me semble, avec ses myriades de nations vidant leurs tombeaux, le paradis sur leurs têtes, l'enfer à leurs pieds. Peut-être, hélas ! le génie français ne

suffirait-il pas à un tableau si plein d'idéal; peut-être ne s'élèverait-il point jusqu'à la terrible mêlée de Michel-Ange; peut-être n'inventerait-il point les espaces fantastiques de Martynn, mais la tradition respectée ne viendrait pas déranger l'émotion du spectateur; le seul effet d'une conception fortement écrite, simple et grande, suppléerait les hardiesses de l'imagination et produirait assez la terreur.

Si l'on demandait compte à Rubens de la plupart de ses tableaux, il répondrait : « Que m'importent la logique et la philosophie? je peins ce que j'ai vu passer dans mon imagination. J'introduis dans l'histoire toutes les créations de ma fantaisie, toutes les femmes que mon désir invente ou qui occupent mes souvenirs. Que me parlez-vous de la froide raison? mon culte est celui de la couleur et du soleil. » Et, en effet, prenons au hasard quelques-uns des tableaux de cette éclatante histoire de Marie de Médicis : Que signifie, je le demande, l'*Éducation de la reine?* C'est une grande femme, à peu près nue, portant sur la tête un casque étincelant, qui apprend l'écriture à la jeune Marie de Médicis; pendant ce temps, une

autre divinité joue de la contre-basse en présence de trois femmes superbes et parfaitement nues, qni sont là, non pas pour figurer les trois Grâces, croyez-le bien, mais uniquement pour faire admirer leurs formes abóndantes, leur bonne mine, et la fraîcheur de leurs carnations. Tout cela ne dit pas beaucoup à l'esprit, je l'avoue; mais c'est tout simplement merveilleux de couleur, et cela suffit à Rubens. Il est content.

Partout, si ce n'est dans notre école, la fantaisie aura ses coudées franches. Quel peintre français, par exemple, eût osé aborder un sujet comme celui de *Saint Bonaventure écrivant ses mémoires après sa mort* (1)? Il fallait l'imagination d'un peintre espagnol, l'audace d'un Murillo, pour entreprendre de faire vivre un trépassé. Depuis l'invention de la peinture, jamais la tradition populaire n'avait fourni aux arts une semblable donnée; jamais aussi on ne fit rien de plus extraordinaire que ce cadavre qui pense. Où donc Murillo a-t-il trouvé le secret de faire rentrer une ombre de sentiment dans ce crâne vide, et de ne

(1) Ce tableau est au Louvre, dans les galeries du musée espagnol. Il fait partie de ceux que M. Taylor rapporta d'Espagne en 1837.

donner à un visage immobile et blafard que tout juste la vie nécessaire pour accomplir les ordres de Dieu? Dans quel rêve lui est apparu ce revenant effroyable qui écrit d'une main décharnée ses mémoires d'outre-tombe?

Il y a cela de remarquable aussi, dans les peintures d'origine allemande, que toujours une poésie mystérieuse s'y trouve mêlée à ce qu'on peut imaginer de plus fini dans l'exécution. Le plus vague spiritualisme y devient compatible avec les soins minutieux donnés à la partie matérielle de l'art, et jamais la pensée du peintre n'est plus vaporeuse que lorsqu'il semble attacher le plus d'importance au mécanisme du procédé, à la précision des formes. On est surtout frappé de cette observation quand on examine les estampes d'Albert Durer, cet artiste qui résume à lui seul tout le génie de l'Allemagne. Si vous rencontrez dans vos recherches quelque épreuve jaunie par le temps de la fameuse gravure connue sous le nom de *Cheval d'Albert Durer*, vous serez étonné d'abord de l'extrême finesse du travail, vous admirerez les scrupules du contour, le rendu des accessoires, l'incroyable patience du burin;

mais si vous cherchez à pénétrer le sens de la composition, vous ne saurez jamais quels sinistres desseins nourrit ce guerrier féroce qui, du bout de sa lance, frappe à la porte d'un château fumant et en ruines. Seulement, il vous restera quelque secrète impression d'une terreur inexplicable, et votre pensée, pour aller rejoindre celle de l'artiste, ira se perdre dans les plus sombres nuages.

Il y a en France une sorte de vie publique à laquelle participent plus ou moins tous les artistes. Comme les ateliers de la Grèce étaient visités par Socrate, Platon, Aristote, les nôtres sont continuellement fréquentés par des esprits éminents qui forment, pour ainsi dire, la parenté de l'art. Avec eux, les idées qui circulent dans le monde pénètrent l'intérieur du peintre le plus solitaire en apparence. Celui-ci bientôt se trouvera exprimer, sans le savoir, les opinions du dehors, et, du fond de la retraite qu'il s'est choisie en un faubourg reculé de la ville, venir en aide au sentiment public, toujours prêt à se reconnaître dans les œuvres d'art.

Ailleurs l'individualité de l'artiste a plus de

chance. On la voit se produire avec plus d'indépendance, avec plus d'éclat. Le fantasque Rembrandt ne suit que son humeur; il a dans son grenier des oripeaux, des lances, des épées rouillées et des hallebardes, qu'il appelle ses *antiques;* il pousse à la porte ceux qui lui parlent de respecter l'histoire ou de suivre autre chose que ses caprices. Salvator, dans ses moments de noir, imagine des buissons plus affreux que ceux de la Calabre; Zurbaran invente des moines bien autrement épouvantés de la mort que ceux qu'il a vus s'agenouiller au fond de la nef; et le peintre de Nuremberg trouve dans sa tête rêveuse l'image de la *Mélancolie* accoudée sur le rivage de la mer. Ainsi partout, encore une fois, excepté en France, je rencontre les chevaliers errants de l'art, les peintres humoristes, les hommes de la fantaisie personnelle, ceux qui s'en vont où il leur plaît dépenser follement des couleurs pour leur plaisir, sans vouloir être de la foule, sans s'inquiéter du monde, ni de la raison, ni des graves penseurs.

C'en est assez, je crois, pour faire sentir quel fut le caractère dominant de l'école française pen-

dant les deux derniers siècles. Ce caractère s'est profondément modifié. Des rayons inattendus nous ont versé une autre lumière. Un jour vint où le romantisme introduisit un élément nouveau dans les lettres comme dans la peinture, et le vieux génie gaulois fut tout surpris de ne se plus reconnaître.

Une autre phase va donc s'ouvrir. Les deux choses que notre école avait le moins possédées apparaissent tout à coup et brillent d'un soudain éclat : l'exécution d'un côté, la poésie de l'autre. Révolution merveilleuse ! Le même mouvement produit à la fois deux résultats si divers ; le même soleil fait mûrir deux fruits si peu semblables ! La science du procédé va surgir en même temps que l'idéal, et jamais notre école n'aura su mieux peindre que depuis la glorieuse invasion du lyrisme.

La noble tradition du Poussin avait été reprise par David, peintre historique au premier chef, peintre toujours animé, devant sa toile, des passions du dehors, et toujours jaloux de faire parler sa croyance sous la forme antique. Jusque-là, rien n'était changé ; tout était positif dans notre

école; tout y était réel à ce point qu'on y retrouvait même le sens politique : que peut-on dire de plus?

La raison poursuivait ses triomphes; mais la poésie était absente, la rêverie inconnue. Les grands ateliers n'offraient qu'une répétition du monde extérieur : on y voyait des grenadiers comme au Champ-de-Mars, des citoyens comme à l'assemblée, les femmes du sacre, les chevaux écumants du Carrousel, les actions, les idées, les mœurs, la comédie du temps. Personne qui levât le drapeau de la fantaisie, qui s'exilât de ce monde factice pour aller s'enquérir des beautés du paysage; personne qui osât s'élever jusqu'au sentiment de la nature, jusqu'à Dieu.

C'était Demarne qui peignait alors la vie des champs; mais Demarne, en vérité, n'est pas réellement agreste. C'est un citadin qui copie admirablement la banlieue. Son paysage est celui que le bourgeois va visiter le dimanche avec sa famille, en vue du lait qu'on voudra bien traire devant lui. La nature de Demarne ressemble aux descriptions de Berquin, à la poésie de l'abbé Delille; elle est charmante, sans doute, mais il

n'y a pas le moindre soupçon d'idéal. Les paysages de Demarne sentent l'utilité pratique, l'exploitation, si bien qu'on les dirait commandés par un propriétaire qui a voulu posséder le portrait de sa ferme et de ses fermiers. Et quant à la peinture d'intérieur, celle où peut quelquefois se réfugier tant de sentiment, n'est-ce pas tout dire que de nommer Drolling, le rangé, l'exact, le prosaïque Drolling?

Au milieu de ses préoccupations, et par suite de son étroite liaison avec le monde agissant, la peinture impériale finit par négliger le culte du procédé. A force de penser, on oublia de peindre; à force d'obéir aussi, nos artistes perdirent de leur individualité et tombèrent dans une espèce d'art officiel qui fut beau et grand par le bénéfice du hasard, à cause de la grandeur même des événements d'alors. Comment ne pas atteindre à une certaine hauteur, quand on est porté par de tels sujets, quand on vous donne toute une épopée à mettre en scène, des champs de bataille comme ceux d'Eylau, des héros empanachés comme Murat? et quelle carrière pittoresque à fournir que celle qui avait commencé aux Py-

ramides et finissait à la nocturne rentrée dans Paris aux flambeaux !

L'école de David fut donc soutenue par les circonstances; mais elle portait en elle le germe de sa déchéance future. Vingt fois le maître avait témoigné de son dédain pour la touche, pour le matériel de l'art, quoiqu'il fût allé lui-même jusqu'à modeler si puissamment le *Portrait du Pape*. Ce dédain, un peu affecté, porta ses fruits : l'école fut absorbée par le respect de je ne sais quelles convenances interminables. Le dépérissement du procédé, le mépris et l'absence de la couleur, étaient parfaitement acceptés. La manière *porcelaine* de Guérin ne choquait plus personne; le *Déluge* de Girodet avait un aspect vitreux, et l'on ne s'en plaignait guère. Il y eut un moment où toutes les draperies étaient de marbre et tous les personnages des statues. Les arbres ressemblaient à de vieux plumets; les pierres avaient l'aspect du carton... de la chair, pas un mot. A l'exception du peintre d'*Aboukir* et de Géricault, personne, ou à peu près, ne poursuivait les apparences de la vie, comme si la peinture n'avait dû être qu'une grisaille réchauffée. La période de la Restaura-

tion, jusqu'en 1825 environ, ne fut guère que le prolongement de l'école impériale. Les conventions académiques y dominèrent, et l'on était si content de briller dans le carton, que l'art tomba petit à petit jusqu'au paravent.

Alors parut le romantisme. L'abus des divinités païennes fit revenir le goût du moyen âge. Rassasiée de mythologie, la jeune génération qui venait de lire Chateaubriand voulut d'autres dieux ; elle fut saisie d'admiration pour la poésie que renfermaient la chevalerie et le christianisme. Après Bernardin de Saint-Pierre, *Obermann* et *René* semblaient montrer la campagne sous un aspect inattendu ; on eût dit que les bois exhalaient une senteur nouvelle, et que personne, auparavant, n'avait compris le frémissement des bouleaux ni la plainte du vent dans la nuit.

De là une réaction universelle. On voulait la vérité, et on ne la trouvait point dans ces figures nues et convenues, aussi roides, aussi froides que le marbre. On aimait la nature, et on ne la rencontrait point dans les impossibles paysages de tel académicien déchu. On aspirait à la poésie, et celle des classiques était monotone à périr

d'ennui. Dès lors on se demanda quand finirait la race d'Agamemnon, et quel bon génie délivrerait l'école, des rotules grecques, des vieux casques d'Achille et de toute la dépouille impériale. — Prud'hon seul fut épargné par les novateurs, parce qu'il s'était créé dans le monde antique une place à part, en compagnie des Grâces et de l'Amour. — Chacun donc s'empressa d'être gothique. La haine du nu aboutit au triomphe du costume. Nul ne fut admiré qu'à la condition de savoir peindre la soie, le velours, la pierre noircie des cathédrales, les armures éclairées, et le prie-Dieu de la châtelaine en bois sculpté à jour. Nous assistâmes aux merveilles de l'exécution ; la brosse fit des prodiges.

Est-ce à dire que le romantisme n'ait été qu'une révolution dans la forme? Nous l'avons dit ailleurs. Il faut pourtant reconnaître que le perfectionnement du procédé ne fut pas l'unique bienfait de cette révolution ; car si le romantisme a été surtout matérialiste, il est vrai de dire qu'il a poétisé la matière, qu'il l'a honorée, admirée, chantée comme une portion de Dieu même. Le romantisme a été panthéiste, c'est-à-dire qu'il

a chéri la forme jusqu'à l'idéaliser, la nature jusqu'à en dégager une poésie imprévue et sublime, le paysage enfin jusqu'à le faire aimer pour lui-même, sans avoir besoin d'y promener l'histoire, de l'encombrer de héros, et de donner un nom au paysan qui regarde passer le fleuve, ou à la jeune fille endormie dans les blés.

Donc le premier effet du romantisme dut être de créer une école de paysagistes. C'est ce qui arriva. Nulle part, en effet, le procédé n'a plus d'importance que dans le paysage; la forme y est presque tout, puisque la nature se charge d'être belle. Ici, d'ailleurs, chaque individualité pourra se satisfaire; les émotions intimes s'épancheront, la fantaisie renaîtra, et à travers les teintes dont l'horizon se colore, à travers le feuillage frémissant, on sentira, pour ainsi dire, transpirer mystérieusement l'idéal.

Aussi, la peinture française n'eut pas plutôt reçu les atteintes du romantisme, qu'elle devint poétique par le seul amour de la nature. Des paysagistes se levèrent de toutes parts. De jeunes artistes, tels que Rousseau, Marilhat, Cabat, Jules Dupré,

se mirent à contempler naïvement le paysage, et n'eurent d'autre passion que de le rendre avec fermeté dans tous ses détails, de faire des terrains solides, des troncs rugueux, de vrais ciels, d'heureux et gras pâturages, ou bien des grès austères comme on en trouve dans les endroits écartés de la forêt de Fontainebleau. Il suffisait à leur bonheur d'apercevoir un bouleau solitaire avec son écorce blanche, qu'on prend de loin pour une figure humaine, avec sa pose mélancolique et le long voile de ses branches inclinées. Une poutre vermoulue servant de pont sur un ruisseau, des gazons écorchés, quelques pierres grises, composaient l'Odyssée de leur paysage, tant la seule richesse du ton prêtait de charme à une intention familière et toute flamande. C'était la conséquence inévitable d'une réforme qui, en introduisant dans notre école une plus forte dose de panthéisme, tendait à confondre les beautés idéales avec l'excellence du procédé. Du jour où l'on divinisa la matière, les peintres durent chercher le sentiment poétique dans la simple fidélité de l'imitation.

Le romantisme amena donc un idéal nouveau

en même temps qu'une forme nouvelle. Le lyrisme naquit avec le culte de la matière; un homme qui ne paraissait être qu'un grand coloriste peignit le *Massacre de Scio* comme Byron l'aurait chanté, et comprit l'immense tristesse d'Hamlet devant le fossoyeur, comme Shakspeare l'avait peinte, lui aussi.

Cependant, il faut le dire, la peinture française n'a suivi que de loin l'idéal qui débordait dans la littérature. La poésie répandue par M. Ary Scheffer dans le *Larmoyeur*, les *Mignons*, la *Françoise de Rimini*, n'a pas entraîné l'école entière, jalouse, avant tout, de bien peindre. Quelques-uns ont couru après les secrets de la couleur; la plupart, à la suite de M. Ingres, ont poursuivi le modelé pur, méprisant le ton pour s'occuper uniquement du contour le plus fin, de la rondeur des formes, de leur méplat. Vénitienne ou florentine, la préoccupation générale a donc été toute plastique, grâce à ces deux grandes influences. La masse n'a cherché que deux choses : ou à modeler juste, mais d'une façon plus intime que l'école de David, ou à combiner la lumière avec la couleur pour l'enchantement des yeux. Il en

est résulté que l'école française est devenue une école de praticiens excellents.

Mais tandis que l'exécution faisait des miracles, tandis que la peinture se matérialisait de plus en plus, la critique, tout entière à ses théories, cherchait à se donner quelque grand principe qui pût lui servir de point de départ. Cela s'appelait, dans un langage un peu emphatique, chercher son *criterium*. Ici commence l'histoire des querelles qui ont agité l'école.

Il y avait en France une définition de l'art qui courait tous les livres, et que le révérend M. Le Batteux avait renouvelée d'Aristote : «L'art est l'imitation de la nature.» Depuis Louis XIV, la critique s'appuyait sur cette féconde définition que la docte cabale avait adoptée et qui transformait le monde des arts en un chaos effroyable où l'on voyait le peintre de légumes coudoyer Lesueur, et Van Huysum marcher à la hauteur du Poussin. L'on ne se souvenait plus que Platon, donnant des ailes à l'artiste, lui avait montré les régions élevées de l'idéal. L'école encyclopédique du dernier siècle s'était rapprochée de Platon en donnant de la peinture une définition plus noble,

en l'appelant « le langage des grandes institutions « sociales et des sentiments individuels les plus « intéressants, » ce qui était rétablir la pure imitation dans le rang secondaire qui lui appartient. Malheureusement, comme il est de la nature de l'esprit français d'être toujours ballotté entre deux réactions, il arriva que l'élément moral prit à son tour une trop grande place. La révolution, qui trouvait tout de bonne guerre, s'empara de la peinture comme d'un moyen de gouvernement; le républicain David mit sa palette au service de l'idée révolutionnaire, mais l'idée l'emporta et lui fit oublier la science du procédé, le mécanisme de l'art : l'invention tua la pratique. Tout plein de la majesté de ses sujets, David peignit la féroce grandeur de Brutus et la sublime attitude de Socrate, dans cette manière froide, léchée et polie à l'excès, qui avait fait, je ne sais pourquoi, la réputation du chevalier Van der Werf. C'est à la suite de cet illustre chef que s'égarait notre école, lorsque, enfin, le romantisme éclata.

Alors les théories entrèrent en lice : les uns parlèrent de *l'art pour de l'art*, prétendant que la peinture avait été imaginée pour le plaisir des

yeux, que tous les sujets lui étaient également bons, que la seule fermeté d'une exécution fidèle et savante mettait le peintre de salle à manger sur la même ligne que les interprètes de l'histoire et de la poésie. Les autres, au contraire, n'eurent pas de peine à démontrer l'importance du sujet et la prépondérance de la pensée. Nicolas Poussin était venu au monde tout exprès pour proclamer la supériorité de l'esprit dans le domaine de l'art. La peinture ne pouvait être une courtisane inféconde, n'ayant d'autre mission que le plaisir. On voulut donc lui assigner un but élevé, l'imprégner d'idéal, la faire servir à l'éducation de la multitude, et de la sorte on fut amené naturellement à reconnaître l'inanité ou du moins l'insuffisance de la vieille définition d'Aristote. L'on s'avisa enfin que la peinture devait être un peu plus que l'imitation des formes et des couleurs. La simple reproduction de la nature, cessant d'être le *but* de l'art, fut seulement considérée comme un *moyen*. Le monde extérieur devint un riche répertoire d'objets riants ou terribles, de formes gracieuses ou imposantes ; arsenal immense où chacun pouvait puiser ce qui rendrait

le mieux les sentiments de son cœur. Ainsi fut ressuscitée la formule de Platon : « L'art est l'interprétation de la nature. »

A l'heure où nous écrivons, il n'est pas un critique chez lequel cette formule ne soit en honneur. MM. Thoré, Haussard, Tardieu, Laverdant, M. Théophile Gautier lui-même, tous sont d'accord sur ce point, et chacun, dans son langage, nous donne la même définition; celui-ci dit que l'art est la combinaison de la nature avec le sentiment individuel, celui-là qu'il est l'expression de l'idéal secret de l'âme, et que la nature est un *dictionnaire où l'artiste cherche les mots dont il n'est pas sûr*... Comme on le voit, toutes ces manières de comprendre la peinture et de la définir sont, au fond, les mêmes. Ainsi voilà un principe accepté et désormais incontestable. La critique a trouvé, enfin, ce fameux *criterium* dont on nous a si souvent entretenu dans les conversations transcendantes du boulevard.

Arrêtons-nous un instant ici, pour remarquer la singularité de ce double mouvement, ou, si l'on veut, de ce double progrès. Le critique et l'artiste ont marché évidemment en sens inverse. Tandis

que l'un arrivait à reconnaître et à saluer la suprématie de l'idéal, l'autre retrempait ses pinceaux, consultait les vieux praticiens de l'école flamande, s'occupait du grain de la toile et de son imprimiture, doublait le relief et l'éclat des parties lumineuses par la science des empâtements vigoureux, inventait d'ingénieux *frottis*, discutait sur la bonté du bitume... que sais-je! et pour tout dire en un mot, s'oubliait dans le matérialisme de l'art.

Pourquoi cette diversité de mouvements? quelle est la cause de cette contradiction apparente? Ceci vaut peut-être la peine qu'on l'explique.

Après 1830, il s'éleva dans le sein de la jeunesse un étrange malentendu. Tous ceux qui étaient jeunes, ardents, impatients du joug des traditions et friands de nouveauté, tous ceux qu'avait jetés dans l'enthousiasme le *Massacre de Chio*, de M. Delacroix (et c'étaient les mêmes qui s'étaient battus au parterre pour le succès d'*Hernani*), tous ces jeunes hommes, dis-je, s'entendirent merveilleusement quand il fut question de ruiner l'influence de l'Académie. La croisade fut universelle et se fit avec ensemble. Chacun se mit

en devoir d'être gothique, et l'on se moqua si bien des nudités sculpturales des David et des Guérin, que les costumiers firent fortune. On évoqua les héros du moyen âge, la chevalerie bardée de fer et les pages couverts de satin, et la châtelaine rêvant au balcon de sa tourelle ou se promenant sur sa belle haquenée avec un faucon sur le poing... Tout le monde se croyait d'accord.

Mais bientôt, quand fut passée la première effervescence, on put s'apercevoir que les combattants ne s'entendaient plus. Il y avait entre eux une dissidence profonde qui pourtant fut à peine remarquée : c'était la différence des penseurs aux poëtes. Ceux-ci adoraient la forme avec une exaltation qui était leur poésie même ; ceux-là voulaient retrouver, dans la peinture comme ailleurs, des intentions généreuses, des pensées, de la passion, tout ce qui avait, jusqu'à David, constitué l'originalité de l'école française. Ils s'éprirent d'amour pour la mélancolie de Lesueur ; ils admirèrent les pâles cénobites de la *Vie de saint Bruno* en leur attitude pensive ; ils se rappelèrent le génie du Poussin si semblable à celui de Corneille, et ils se souvinrent que l'auteur de *Léonidas*,

pour avoir eu l'enthousiasme de l'idée, était devenu le premier peintre de l'Europe. Sous l'empire de ces préoccupations, l'école démocratique s'empara de la critique des journaux, pour y attaquer la préférence donnée à la peinture inutile, les matérialistes de l'art, l'insignifiance de la pure imitation.

MM. Alexandre Decamps (1) dans le *National*, Félix Pyat dans la *Revue britannique*, Cavaignac dans la *Revue républicaine*, Thoré dans *l'Encyclopédie nouvelle*, Schœlcher et Haussard dans le *Temps*, Fortoul dans ses livres, Ricourt et ses amis dans *l'Artiste* (2), écrivirent contre les tendances égoïstes de *l'art pour l'art*. Le romantisme, en préconisant la forme, avait rendu un éminent service; mais il allait déjà trop loin : il ne fallait pas transformer l'art en une sorte de franc-maçonnerie à laquelle la masse ne

(1) Le frère du fameux peintre.

(2) *L'Artiste* fut un journal éclatant, mais sans beaucoup d'unité. Il fut romantique dans le principe, et, comme tel, il fit des réputations et des hommes; Jules Dupré fut sa plus brillante créature. L'école démocratique fut représentée dans ce journal par MM. Auguste Luchet et Batissier. Aujourd'hui, *l'Artiste*, sous la direction de M. Arsène Houssaye, est un journal élégant, bien fait, mais avant tout littéraire.

pût être initiée. Glorifier la perfection d'une omoplate ou la finesse d'un ton, ne pouvait être l'unique devoir de la critique, et, en tout cas, c'était rapetisser outre mesure l'influence du peintre. Le dessin avait jadis suffisamment triomphé par Michel-Ange, et la couleur par Rubens. Il était bien temps que l'art rentrât dans le domaine de la pensée avec ses nouveaux moyens d'exécution, et qu'il reprît sa physionomie historique, ce qui, chez nous, avait toujours fait sa force, c'est-à-dire l'intention, le drame, la croyance, la pensée. Par là, le peintre se ferait comprendre à la foule et il étendrait au loin le rayonnement de son art.

Voilà ce que disaient, à travers les nuances de leur individualité, tous les écrivains de l'école démocratique, pendant qu'une petite portion de la jeunesse, à la suite de Victor Hugo, continuait à vanter le sensualisme de l'art. Celui qui tenait la plume avec le plus d'éclat, c'était M. Théophile Gautier. Les merveilleux tours de force de Jules Dupré, la solidité des paysages de Cabat, les adresses du pinceau de Flers, la savante maçonnerie de couleurs qui faisait de Decamps un

peintre si prodigieux, tout cela servit de texte à des articles où s'étalait le luxe d'une foule d'expressions inconnues au vulgaire, où le jargon de l'atelier amenait son cortége inattendu de mots techniques et de locutions intimes. Le public, étonné, fut introduit dans la cuisine de l'art; il assista à la préparation des couleurs; on lui parla des *dessous*, des *glacis*, des avantages de l'*empâtement*, et de mille autres choses qui ne l'intéressaient que médiocrement, il faut le dire. Jamais la critique ne s'était prélassée à ce point dans le matérialisme; on eût dit que la forme était le fond même.

Ainsi se manifestait une démarcation entre l'école démocratique et le romantisme pur; ainsi paraissait dans tout son jour ce malentendu qui avait réuni toute la jeunesse lorsqu'il s'était agi de pourfendre les vieilles toiles sur lesquelles la peinture dégénérée de l'Empire et de la Restauration avait représenté sa mythologie surannée, et ses héros désormais si ennuyeux. Voilà comment s'explique le double mouvement dont nous avons parlé. Et maintenant il est facile de concevoir pourquoi la peinture, entre ces deux pré-

dications, s'abandonna plutôt à la seconde qu'à la première. Il était naturel que les peintres fussent frappés, plus que personne, de la décadence du procédé, et songeassent, avant tout, à bien peindre. L'action du romantisme devait durer plus longtemps dans les ateliers que partout ailleurs. Aussi s'est-elle prolongée jusqu'à nos jours parmi les peintres, tandis que la critique réagissait la première contre l'excès d'importance accordé à la pratique de l'art.

Aujourd'hui, où en est la peinture? Nous l'avons dit. Tout le monde sait peindre, comme tout le monde sait écrire, en ce sens, du moins, que le niveau s'est beaucoup élevé. Assurément, les grands peintres seront toujours rares, mais les bons peintres sont nombreux; j'en trouve une preuve dans les travaux les plus récents (1).

En fait d'imitation, rien n'est comparable aux *Fruits* de M. Saint-Jean. En fait de dessin, il serait difficile de trouver mieux que les Flandrin, qu'Amaury Duval, Guichard, Lehmann, Ziegler, les graveurs Mercuri, Calamatta et Henriquel Dupont... quand M. Ingres est absent.

(1) Presque tous les exemples qui suivent sont tirés du Salon de 1844.

La couleur de Diaz, dans ses ébauches, est le chef-d'œuvre de l'éclat dans l'harmonie. Jamais pinceau n'eut de plus savants artifices, ne rapprocha des tons plus heureux; il y a, dans les *Bohémiens* de M. Diaz, des jeux de lumière et de couleur jusqu'ici inconnus à l'école française, et dont il n'y a point d'exemples, si ce n'est peut-être dans certaines fantaisies de Watteau. C'est l'extrême fini de quelques figures, enchâssées dans des préparations hardies où les arbres et les terrains paraissent suffisamment faits, quand les dessous sont à peine recouverts; c'est un mélange admirable des plus vagues indications, avec des morceaux perlés, achevés avec amour, précieux comme l'or, étincelants comme des rubis.

Est-ce que Wynants, si habile à rendre les terrains écorchés, les pierres moussues, les plantes, le sable, les brins d'herbe, ne serait pas surpris de se voir serré de si près par des paysagistes dont le nom est à peine connu? et je prendrai pour exemple le tableau de M. Thierry (1),

(1) Ce paysage portait le nº 1676. — Morceau de forêt sous un ciel orageux, avec des figures héroïques.

où il y a tant de prestesse et d'illusion. Est-ce que la peinture exacte et puissante des deux frères Leleux ne rappelle pas, dans des sujets différents, la manière grave, sobre, et pourtant si agréable, des Albert Kuyp et des Gonzalès Coques? Est-ce que M. Adrien Guignet n'a pas fait des rochers et des précipices que Salvator signerait de grand cœur?

Croyez-vous que la *Proposition* de M. Fortin, ce charmant intérieur, ne vaille pas les Hollandais? (je ne dis pas Terburg ou Peter d'Hooghe, mais Jean Steen, du moins, et Miéris lui-même). Quel praticien que Rousseau, quel *herbager* que Flers! quel coloriste que Roqueplan! Les paysages de M. Marilhat, sans parler ici de la poésie qui les anime, nous offrent résolues toutes les difficultés de l'exécution : la dégradation des plans, la valeur relative des diverses couches de feuillés s'élevant l'une sur l'autre, le dessin des larges plantes poursuivi jusque dans leurs raccourcis, les clapotements de l'eau le long de la rive, et la vapeur lumineuse que pompe le soleil.

Il me semble que M. Jadin est un maître, lui aussi, lorsqu'il nous déroule ses plaines remplies

d'air, où l'on voit courir chevaux, meutes et marcassins, et lorsqu'il ouvre hardiment dans le bois ces longues échappées par où l'œil, parcourant tous les tons du feuillage, depuis le vert encore tendre jusqu'à la rousseur, va se reposer sur un ciel gai, tranquille, coupé de légers nuages blancs.

M. Adolphe Brune est un Vénitien de la plus haute taille, un maître dans l'art de manier la brosse, de camper une grande figure et de la faire resplendir. Dans sa *Tentation*, M. Papéty nous montre des chairs admirables, une poitrine de femme comme l'enfer en inventait pour le supplice des pieux solitaires, et vous pouvez reconnaître le dernier mot du métier dans ces carnations où les grumeaux imperceptibles de la couleur ont rendu jusqu'à la partie cotonneuse de l'épiderme. Dans la *Chapelle de Windsor*, M. Sebron renouvelle la magie de Steenwich ; et que serait-ce si nous avions des Granet?.. Enfin, et pour terminer par un exemple moins récent, pris en dehors de ce Salon où je déplore l'absence de tant de maîtres, je me demande si Rembrandt, revenu au monde, ne serait pas

frappé de stupeur et d'épouvante devant la *Patrouille de Smyrne* de Decamps?

Il est donc vrai, le procédé fait des miracles; le *rendu* est poussé jusqu'à ses dernières limites. Mais, en revanche, qu'est devenue la pensée? où est le sens élevé qui doit présider aux compositions historiques? Je cherche l'invention, le vieux principe français, et ne la retrouve presque nulle part, si ce n'est pourtant chez M. Delaroche, peintre historique au plus haut degré, peintre heureux, et si habile à tirer parti de ses connaissances, de son esprit, du choix merveilleux des sujets. Otez à M. Delaroche la pensée, vous n'avez plus que M. Jacquand. Et M. Hersent que j'oubliais! Et M. Gleyre, si plein de sentiment! Et Horace Vernet, le plus français de tous les peintres! — Que lui resterait-il à celui-là, s'il n'avait plus d'esprit? — Mais à part ces brillantes exceptions, notre école, évidemment, est désolée par l'absence de sujets, par le défaut d'idées. Nos peintres ressemblent à des soldats armés de toutes pièces qui vont à la parade en attendant quelque chose de plus sérieux. M. Théophile Gautier leur indiquait naguère des sources nou-

velles; il leur parlait de l'Asie mineure, d'où nous sont revenus Decamps et Marilhat; de l'Afrique, d'où M. Delacroix nous rapportait, il y a quelques années, d'admirables scènes, et Horace Vernet sa ménagerie de chameaux. Parcourez le monde, leur disait-il, visitez surtout les contrées du soleil, et vous nous les ferez parcourir et visiter dans vos tableaux. — Ce sont là d'excellents conseils. assurément, pour ceux qui ont vingt mille francs dans leur bourse, ou qui peuvent entreprendre le tour du monde sur les vaisseaux de l'État. Mais ce qu'il faudrait dire, hélas! et il nous en coûte de l'avouer, c'est qu'il n'y a plus dans la société française ni croyances, ni but, ni direction; en présence des petits événements et des petits hommes qui s'agitent à la surface, comment s'élever jusqu'à l'enthousiasme, comment sentir quelque fièvre? Et que peut devenir l'artiste là où manquent les héros?

Rubens, Van Dyck, vous eûtes pour modèles d'aimables chevaliers aux allures charmantes et fières, qui avaient une plume à leur feutre et qui étaient fous de leur épée. Vous aussi, Vélasquez, vous vîtes passer devant vous ces héroïques Cas-

tillans que leur cheval emportait dans la mêlée et dont le portrait seul était un drame. Ah! que sont devenus ces heureux temps de l'art, ces temps glorieux comme en virent encore, au commencement de ce siècle, les peintres immortels d'*Aboukir* et du *Cuirassier?*

Nous, en attendant que l'école française trouve des occasions aux chefs-d'œuvre qu'elle est en état de produire, en attendant les héros, reconnaissons que l'école démocratique a eu l'honneur d'inaugurer le principe de l'interprétation, désormais incontesté; principe fécond et généreux qu'il faut enseigner aux peintres de toutes les écoles, parce qu'il ennoblit l'individualité de l'artiste en lui donnant à exprimer ses passions personnelles, et rehausse la dignité de l'art en l'élevant aux régions de l'idéal.

Résumons-nous : depuis le Poussin jusqu'aux élèves de David, l'école française n'a eu en propre que l'invention. Elle a mieux *compris* que *pratiqué* l'art. Depuis l'invasion du romantisme, la peinture s'est approprié des procédés meilleurs et elle tend à s'élever à une poésie nouvelle; cependant ses progrès n'ont été saillants que dans

l'exécution. Elle *pratique* mieux et *comprend* moins. Donc il reste à combiner la matière avec la pensée. Notre peinture a un corps : il faut lui souffler une âme, il faut lui conseiller la poésie.

Nous avons cru devoir continuer cette introduction par les trois études qui suivent. L'ancienne école française, qu'on n'a pas suffisamment admirée, a produit cependant des maîtres qui, par le côté où ils ont excellé, ont pris rang parmi les plus grands peintres de toutes les écoles.

Trois de ces maîtres nous ont paru résumer les grands mérites de la peinture française : le Poussin a brillé par la pensée, Lesueur par le sentiment, Valentin par l'exécution.

Nous avons dû les mettre plus spécialement en lumière, tout en regrettant que le cadre de ce

livre ne permît pas d'y faire entrer les Jouvenet, les Lebrun, les Watteau, les Joseph Vernet, les Greuze, etc. Notre seul but était de montrer que, si l'ancienne école a eu le caractère général que nous lui avons assigné, elle n'en a pas moins à présenter un nom illustre dans chacune des parties essentielles de l'art.

SUITE

A

L'INTRODUCTION.

NICOLAS POUSSIN.

La physionomie morale de Nicolas Poussin est tout entière dans le grave portrait qu'il nous a laissé de lui-même. Pour bien raconter la vie et les travaux de ce grand peintre, pour les bien comprendre, il faudrait avoir sans cesse devant les yeux sa mâle et noble figure, son regard limpide et assuré, son front spacieux, ses traits accentués fortement comme ceux de Turenne, tout cet ensemble dont le caractère sérieux et digne se révèle autant par la sobriété du pinceau que par l'attitude du modèle.

Les circonstances de la vie du Poussin ne sont pas assez connues pour qu'il soit inutile de les rappeler ici, d'autant qu'elles serviront à expliquer la nature pensive de son génie et la philosophie de ses tableaux. Il naquit aux Andelys, en 1594, d'une famille qui s'était appauvrie au service des rois. Son père, Jean Poussin, était un gentilhomme du Soissonnais. Félibien nous apprend « qu'après la prise de Vernon, « Jean Poussin, qui était à ce siége avec un de ses « oncles, capitaine dans le régiment de Thavannes, « épousa Marie de Laisement, veuve d'un procureur « de la même ville, nommé Lemoine, de laquelle il « eut Nicolas Poussin. »

Un artiste, dont le nom peut-être ne serait pas autrement venu jusqu'à nous, Quintin Varin, eut le mérite de pressentir et d'encourager un génie qui s'était du reste deviné lui-même ; car, ainsi que tous les enfants nés peintres, Nicolas Poussin, frappé de la configuration des objets, se sentait tourmenté du besoin de les dessiner sur tous les murs et sur tous les livres. Un tel disciple n'eut bientôt plus rien à apprendre de son maître : aussi, un beau jour, à dix-huit ans, le jeune homme, rempli d'amour pour ce grand art de la peinture que ses parents affectaient de dédaigner, s'échappa de la maison paternelle et se rendit à Paris pour y chercher d'autres maîtres et un plus vaste horizon.

A cette époque, la peinture à l'huile n'avait guère été pratiquée en France que par des étrangers. C'é-

tait comme peintre verrier que Jean Cousin avait jeté tant d'éclat, après Pinaigrier et Angrand Leprince. Les artistes venus à la suite de Rosso et de Primatice, pour orner le château de Fontainebleau, avaient apporté avec eux les pratiques italiennes en même temps que le goût florentin, et sous leur influence s'étaient formés Simon le Roy, les Lerambert, les Dorigny, Charles Carmoy, Louis Du Breuil, qui tous peignaient à fresque ou travaillaient aux ornements de stuc. Les ressources qu'on pouvait trouver à Paris pour l'étude des arts étaient, d'ailleurs, fort restreintes : François Ier, il est vrai, avait envoyé le Primatice à Rome, avec mission d'y mouler les plus belles antiques : le Laocoon, la Cléopâtre, le Nil, le Tibre, la Vénus, de grands morceaux des bas-reliefs de la colonne Trajane, et le Cheval de Marc Aurèle, qu'on exposa au milieu de la principale cour de Fontainebleau (1); mais ce petit nombre de chefs-d'œuvre, renfermé dans les royales demeures, n'était pas facilement accessible, de sorte que les notions de l'antique n'avaient pu rayonner bien loin et se répandre. Pour le dire en passant, le séjour qu'avait fait en France cette colonie de Florentins avait fait perdre à notre peinture son caractère d'originalité et de candeur. Le Rosso avait importé parmi nous un certain style forcé et théâtral, originaire de Michel-Ange, et il est permis de penser que cette magnifi-

(1) Cette cour porte encore le nom de cour du *Cheval blanc*.

cence un peu factice ne valait pas le naturel et la finesse des nôtres.

Lorsque Poussin vint à Paris, au commencement du dix-septième siècle, sous la minorité de Louis XIII, il ne s'y trouvait aucun peintre français un peu notable. Martin Fréminet travaillait à la chapelle de Fontainebleau; le dernier des Porbus, à peu près francisé, se faisait vieux déjà et ne peignait plus que des portraits de princes ou d'échevins; Valentin et Blanchard n'étaient encore que des enfants inconnus qui bientôt partiraient pour Rome, allant chercher aventure; Simon Vouet s'était embarqué pour Constantinople avec l'ambassadeur de France, M. de Sancy, et il n'avait pas encore fondé cette école célèbre d'où sortirent Lesueur, Lebrun, Pierre Mignard, Michel Dorigny et tant d'autres... si bien que Marie de Médicis, voulant décorer la galerie du Luxembourg, songeait à faire venir tout exprès un peintre d'Anvers dont on parlait beaucoup dans le monde, et qui se nommait Rubens.

Le Poussin ne put donc s'adresser, à Paris, qu'à deux maîtres auxquels il était lui-même supérieur. C'étaient Ferdinand Elle, venu de Malines pour peindre le portrait, et George Lallemant, de Nancy, grand faiseur de dessins pour tapisseries, praticien, du reste, assez habile et très-affairé. Ce Lallemant avait pour habitude de tracer à la hâte des esquisses légères d'après lesquelles il faisait exécuter à ses élèves de nombreux tableaux, pressé qu'il était de

satisfaire tout le monde et fort peu jaloux d'étudier la nature consciencieusement. Mais l'école d'un peintre mal instruit des règles de la perspective et insoucieux de tout ce qui tient à la partie rigoureuse de l'art, ne pouvait longtemps convenir à un jeune homme qui, en dépit de sa pauvreté, n'aimait que les études sévères, et aspirait, dans son ardeur, à la perfection même. Le Poussin quitta donc l'atelier de Lallemant, et il cherchait à se produire dans le monde pour jouir de la conversation des penseurs et se faire admettre à visiter les cabinets des connaisseurs en renom, lorsqu'il rencontra sur son chemin un jeune gentilhomme du Poitou, amateur de peinture, qui lui offrit sa bourse et son amitié. Cet ami généreux, dont l'histoire ne nous a pas conservé le nom, introduisit le Poussin auprès de tous ceux qui pouvaient lui ouvrir des cartons ou des galeries, notamment chez un mathématicien du roi, nommé Courtois, qui possédait un grand nombre de dessins originaux de Raphaël et de Jules Romain et une collection des gravures de Marc-Antoine (1).

Alors, pour la première fois, le Poussin dut sentir les préférences naturelles de son génie pour les conceptions fortes et les mâles contours. Dans ces estampes où le graveur bolonais avait si bien conservé le caractère du peintre, où la roideur même du burin servait à rendre la traduction plus naïve encore, Nicolas Poussin trouvait tous les germes, toutes les indications de son propre génie. A vrai dire, bien qu'il

(1) V. Marie Graham.

admirât la grâce incomparable de Raphaël et l'abondance de ses inventions, aisément sublimes, Poussin avait en lui une certaine analogie de tempérament avec Jules Romain ; tout ce qui tenait à l'énergie du dessin, à la puissance du geste, convenait merveilleusement à sa manière de sentir. Il se mit donc à étudier avec amour des modèles dignes enfin de ce qu'il avait rêvé, il copia tous les dessins de Raphaël et de Jules, toutes les estampes de Marc-Antoine, et il en comprit si bien la beauté, il pénétra si avant dans l'esprit de ces grands maîtres, que ses premiers essais de composition portaient déjà le cachet de l'école romaine et en rappelaient la manière large et pure. Car c'est le propre des talents supérieurs de savoir s'approprier les qualités d'autrui, sans cesser pour cela d'être eux-mêmes ; il n'y a que les talents de second ordre qui soient impressionnables jusqu'à l'imitation.

Il était dans la destinée de Poussin que la trempe de son caractère fût éprouvée et fortifiée encore par la lutte contre les obstacles de la vie. L'étude avait absorbé cet esprit vigoureux et lui avait ôté le loisir des travaux futiles qui commencent la réputation de l'artiste et le font vivre. Le jeune seigneur poitevin qui l'avait apprécié et secouru, ayant été rappelé auprès de sa mère, Poussin l'accompagna dans sa province, avec l'espoir d'être employé à peindre les appartements du château ; mais, au lieu d'être accueilli en peintre, comme il s'y attendait, il eut la

douleur de se voir traiter avec dédain par la mère de son ami, femme ignorante et hautaine qui prétendait charger le Poussin de travaux incompatibles avec la dignité de son art. Accepter une hospitalité humiliante était impossible à ce caractère élevé. Poussin se retira donc et reprit tristement la route de Paris, pauvre et fier, forcé de peindre çà et là, pour vivre, n'ayant souvent pas de quoi se procurer cette toile et ces couleurs, les grossiers éléments de sa future immortalité.

Mais rien n'est indifférent dans la vie des hommes supérieurs. Leur œuvre se ressent toujours des épreuves qu'ils ont traversées, des circonstances qui ont dérangé le cours de leur vie. L'infortune même leur est bonne, ne fût-ce que pour ajouter à l'intérêt qu'ils nous inspirent. Ainsi tout profite, tout concourt à la grande unité de leur génie.

On sait fort peu de chose de la vie que mena le Poussin jusqu'en 1623, si ce n'est qu'il retourna aux Andelys pour rétablir sa santé, altérée par les fatigues et les privations. Depuis, il entreprit le voyage de Rome et ne put aller plus loin que Florence. Revenu à Paris, il se logea au collége de Laon, où il se lia d'amitié avec Philippe de Champagne, peintre grave et pur, bien fait pour le comprendre et l'aimer. Mais la connaissance qui fut la plus utile au Poussin, fut celle qu'il fit en cette même année 1623, du cavalier Marini, poëte célèbre et charmant, tout plein des plus riants souvenirs de la mythologie antique, et

dont la fréquentation contre-balança dans la vie du Poussin la sombre influence du malheur. Marini était un aimable faiseur de vers anacréontiques; tantôt il s'entretenait, avec le peintre, des traditions les plus gracieuses de la Fable, tantôt il lui lisait quelques passages de son *Poëme d'Adonis*, et ces entretiens, ces lectures, échauffant l'imagination du jeune artiste, lui représentaient sous des formes heureuses tous les héros de ses tableaux futurs, et lui dictaient, pour ainsi dire, des compositions remplies de volupté et de poésie. C'était Vénus qu'il dessinait, quand la déesse, protégée par un buisson de myrthe, épie du regard la démarche incertaine d'Adonis, ou bien lorsqu'elle le suit à travers les bois et les précipices, pour se reposer ensuite à côté de lui, sous de grands arbres, environnée des jeux et des folâtres Amours.

Le cavalier Marini, venu si à propos pour ouvrir au Poussin les données ingénieuses de la Fable, partit bientôt pour Rome, où il voulut amener son nouvel ami. Mais le Poussin s'était engagé envers la communauté des orfévres de Paris à faire un tableau de la *Mort de la Vierge* (1); il ne put accompagner le poëte. Ce ne fut qu'au printemps de l'année 1624 qu'il entreprit pour la troisième fois le voyage d'Italie et qu'enfin il vit Rome. Mais à peine y eut-il retrouvé son ami, qu'il eut la douleur de le voir par-

(1) Gravé par Drevet et Gantrel.

tir pour Naples, où il allait mourir. Il ne lui restait d'autre protection dans Rome que celle du cardinal Barberini, auquel le poëte en partant l'avait recommandé; mais, pour comble d'infortune, le cardinal dut quitter Rome pour ses légations, de sorte que Poussin demeura entièrement seul.

A cette époque la peinture italienne était profondément divisée, sans principe dominant et sans maître. L'héritage de Raphaël s'en allait par lambeaux. Des régions sublimes où il s'était élevé au seizième siècle, l'art était descendu dans le domaine des *maniéristes*. Des écoles jalouses se disputaient la prééminence. D'un côté, Le Guerchin, Valentin, Ribera, Manfredi, toute la postérité du Caravage, se plaisaient à outrer les ombres, à peindre les effets du jour comme ceux de la nuit; de l'autre, c'était le Guide et l'Albane qui avaient rapporté de chez Calvart le goût de la suavité, de l'harmonie et de la grâce. Plus loin s'agitaient Lanfranc et Piètre de Cortone, inaugurant la peinture théâtrale, celle qui séduit, qui surprend, qui plaît à l'œil à force d'illusions, l'art des vastes ordonnances facilement conçues, exécutées prestement, l'art des *grandes machines*, en un mot. A l'écart se tenait le conservateur d'une tradition plus grave, le Dominiquin, peintre lourd, mais consciencieux, robuste et puissant, qui, débordé par tant de fougueux rivaux, ne voulait pas consentir à peindre de pratique, ni à exagérer les formes ou la lumière, ni à sacrifier aux gentillesses du temps.

Le Poussin parut venir tout exprès pour faire pencher la balance en faveur du Dominiquin et opérer une forte réaction contre l'école caravagesque. Pauvre et inconnu, il acquit néanmoins de l'influence dans Rome, lui Français, par le rayonnement naturel d'un mérite supérieur. Claude Lorrain, Stella, Valentin, furent attirés à lui : Valentin s'empressa de l'admirer, mais il écouta ses conseils sans pouvoir les suivre; Stella fut entièrement gagné à sa manière, et Claude Lorrain puisa dans sa fréquentation un grand goût de paysage que ni les tableaux de Paul Bril ni les leçons d'Augustin Tassi ne lui auraient inspiré.

Au moment où il se trouva privé de protection et de ressources, Poussin se lia d'amitié avec un sculpteur nommé François Duquesnoy et que les Italiens appelaient *il Fiamingo*, le Flamand. Ils se logèrent ensemble et associèrent leur pauvreté. Ils moulaient des antiques et vivaient du produit de ce travail, pendant que Poussin peignait des batailles ou des prophètes qu'il vendait à vil prix. Rapprochement singulier! Le Flamand cherchait à assouplir la sculpture antique, à lui donner des grâces naturelles et de la morbidesse ; il modelait de préférence les enfants, et il allait souvent avec Poussin dans la vigne Ludovisi pour y consulter ceux du Titien, ou dans l'atelier de l'Albane pour y admirer les *enfants* de ce gracieux maître. Au contraire, le peintre français aurait voulu faire passer dans ses

tableaux toute la sévérité de la sculpture antique; il se mit donc à étudier les statues et les bas-reliefs qu'on trouve à chaque pas dans Rome, et avec l'aide d'un autre sculpteur, nommé l'Algarde, devenu également son ami, il mesura la plupart des figures antiques : la *Niobé,* le *Laocoon,* les *Lutteurs*, l'*Hercule Commode,* l'*Antinoüs* et quelques autres encore. Les mesures de l'*Antinoüs* sont les seules qui nous restent (1).

Il est remarquable que Poussin vit tout de suite dans Rome ce qu'il fallait y voir, non pas tant Raphaël et Michel-Ange que l'antique. Ne voulant s'en tenir à l'interprétation de personne, il alla droit aux sources. Il se promenait souvent seul dans les vignes romaines toutes peuplées de statues, et il s'oubliait des heures entières à les contempler, de cette contemplation muette et profonde sans laquelle on ne pénétra jamais les beautés de l'antique, beautés simples et naturellement sublimes, qui n'étonnent jamais le premier regard. Ah! ce n'est point à l'angle des murs d'un palais qu'il faut admirer les statues antiques; c'est dans les jardins, à travers le feuillage, au milieu des accidents de la lumière qui les caresse de ses reflets et les en enveloppe. Là seulement on découvre leur grâce, leur mouvement fa-

(1) L'original des mesures et proportions de la statue d'Antinoüs, prises par Poussin, est conservé à Rome dans la bibliothèque Massimi. Bellori les a transcrites littéralement, et M. Gault de Saint-Germain en a donné la traduction, avec les planches, dans sa *Vie du Poussin*, Paris, 1806.

cile et mesuré ou le balancement de leur attitude. La verdure est un merveilleux encadrement à la blancheur du marbre, elle en fait ressortir le ton uniforme et grave ; elle ajoute par la bizarrerie de ses contours incertains à la grandeur des lignes de la figure, et il y a des moments où la statue paraît s'agiter comme l'apparition d'un demi-dieu.

Dès son retour à Rome, le cardinal Barberini s'occupa du Poussin. Il lui commanda la *Mort de Germanicus.*

C'est un tableau dont on se souvient toute la vie pour l'avoir vu une seule fois, tant il y a d'unité dans la composition et d'accent dans la pantomime. L'intérêt, l'attention, la lumière , tout est concentré sur Germanicus. Rangés autour de son lit, les officiers du héros, la lance à la main, recueillent ses dernières paroles, épient son dernier regard, et l'un d'eux lui promet d'un geste la vengeance des dieux. Au chevet du mourant, le Poussin, à l'exemple du peintre grec qui avait représenté Agamemnon la tête voilée au sacrifice d'Iphigénie, peignit Agrippine se cachant le visage dans ses mains; et s'il renouvela ce trait dont il n'existait plus que la tradition, ce ne fut pas tant pour renoncer à l'expression d'une douleur inexprimable que pour ne pas troubler l'unité de la scène, aux dépens du personnage essentiel, car l'unité est le secret des chefs-d'œuvre. La tête de Germanicus est belle, jeune, délicate et noble. Sa douce figure trahit moins le regret de la vie

que la douleur de mourir empoisonné sans avoir jamais senti ni mérité la haine. La plume de Tacite avait dessiné le tableau.

Les anciens ne permettaient pas aux personnes de haute condition de s'abandonner au désespoir ; apparemment dans la crainte que la beauté n'en souffrît, que le corps n'y perdît la dignité de son attitude. Le Poussin a donc respecté dans l'épouse de Germanicus une antique bienséance, conservée, du reste, par l'orgueil des grands. Les grands, en effet, sont toujours en scène, tant qu'ils ont des spectateurs. Seulement, quand ils sont livrés à eux-mêmes et forcés de gémir sans témoins, la vraie nature reprend son droit, et le chagrin est d'autant plus cuisant alors, qu'il a été plus *digne,* c'est-à-dire plus contenu.

La *Prise de Jérusalem par Titus*, autre commande du cardinal Barberini, fut pour le Poussin une occasion de montrer ses connaissances profondes. L'antiquité, grecque ou romaine, n'était pas son unique étude. Il savait mieux que personne les mœurs et les costumes de chaque pays, la conformation des habitants, le caractère distinctif des races. Et, par exemple, mieux que personne il a peint historiquement les Égyptiens et les Juifs. Les nuances de la chevelure, la barbe, l'habillement et la manière de le porter, la forme des bâtiments, la nature des plantes, et les espèces d'animaux particulières à telle contrée, rien ne lui échappait. Et de ces beautés lo-

cales, secondaires en apparence, ressortait le vrai caractère du tableau, de façon qu'on pût reconnaître, à la première vue, si l'action se passait en Judée, en Égypte, en Macédoine ou ailleurs. Chaque héros figurait ainsi dans son cadre, et chaque drame dans le lieu où il avait dû s'agiter, sous les arbres qui lui avaient prêté leur ombre, au milieu de l'architecture qui lui avait servi de fond ou d'abri. La *Jérusalem* que Titus emportait d'assaut n'était pas une ville imaginaire ; c'était bien la ville qui renfermait la montagne de Sion, la ville que Josèphe avait décrite et que Jérémie avait pleurée.

Toutes les fois qu'il a emprunté un épisode à l'histoire du peuple juif, le Poussin a su le traiter en artiste et en antiquaire, sans que jamais l'antiquaire ait refroidi l'artiste. Au contraire, la science et la passion se mariaient admirablement dans son œuvre, la connaissance des mœurs venant ajouter à la puissance de l'émotion. La *Peste des Philistins*, où l'Ancien Testament a été suivi pas à pas, n'en est pas moins un chef-d'œuvre dans le genre pathétique. Le respect de la tradition n'a rien attiédi. Quel tableau de désolation ! La peste est dans ville d'Azoth, et la voie publique est encombrée de morts et de malades. Par terre gisent des moribonds appuyés sur des fûts de colonnes brisées. Ici, une mère vient d'expirer entre ses deux enfants, et l'un d'eux est encore attaché à son sein tari. Là, un jeune homme se roule sur le pavé dans les contorsions de la dou-

leur. Des femmes gémissent, des enfants pleurent, et l'air est infecté d'une exhalaison pestilentielle, puisque les habitants sains de corps se bouchent les narines en s'approchant des cadavres, ou se détournent sans pitié. Sur la place s'élèvent le temple et les autres monuments de la ville fuyant en perspective, avec leur architecture massive et régulière. Le grand prêtre, environné des principaux de la cité, paraît surpris de voir l'idole de Dagon renversée à terre, la tête et les mains coupées, devant l'arche du Seigneur, dont les Philistins s'étaient emparés. Partout, au loin, se continue le ravage de la peste, et on enlève des cadavres. Sur les marches du temple, sur les dalles, contre les murs de tous les palais sont couchés des malades tourmentés et agonisants. Une légion de rats se répand dans la ville et on en voit défiler le long des corniches. Tout, enfin, réveille un sentiment d'horreur, de tristesse, de compassion ou de crainte (1).

La réputation du Poussin commença à faire du bruit. Le chevalier Cassiano del Pozzo, étant devenu aussi son protecteur, lui fit obtenir la faveur de peindre le *Saint-Érasme* qu'on voit à Saint-Pierre et qui fut ensuite exécuté en mosaïque par Cristo Fori. Des tableaux de chevalet lui furent commandés par de riches Français qui avaient entendu

(1) Ce beau tableau ne rapporta que soixante écus au Poussin. Le duc de Richelieu l'acheta plus tard mille écus.

parler de lui, entre autres par M. de Chanteloup, maître d'hôtel du roi, si bien que le cardinal de Richelieu, jaloux d'aimer l'art, voulut attirer le Poussin à la cour de France. M. Des Noyers, secrétaire d'État et surintendant des bâtiments, écrivit au Poussin le 14 janvier 1639 pour lui offrir, au nom du roi, mille écus d'appointements, un logement au Louvre et les murailles de la grande galerie à couvrir de peintures. La lettre de M. Des Noyers en contenait une de la main de Louis XIII, où le roi écrivait au Poussin : « ... Nous vous avons choisi et retenu pour l'un de nos peintres ordinaires. »

Ces invitations flatteuses ne purent décider le peintre. Il s'était acclimaté à Rome, il s'y était marié avec la sœur de Gaspard Dughet (le Guaspre), il vivait heureux à l'ombre des antiques et au milieu des Raphaël. Il hésita donc, il demanda jusqu'à l'automne, et, l'automne venu, il ne partit point. Il fallut que M. de Chanteloup fît le voyage exprès pour l'aller prendre et le ramenât à Paris, vers la fin de l'année suivante. Le Poussin a raconté lui-même, dans sa lettre au chevalier del Pozzo (alors commandeur), la magnifique réception qu'on lui fit. Nous nous garderons bien de substituer notre narration à la sienne :

« ... Le soir je fus conduit par son ordre (l'ordre « de M. Des Noyers) dans le lieu qu'il avait destiné « pour mon logement : c'est un petit palais (car on « peut l'appeler ainsi) qui est au milieu du jardin

« des Tuileries, contenant neuf chambres en trois « étages... Il y a de plus un grand et beau jardin « planté d'arbres fruitiers, et un joli parterre de « fleurs, trois petites fontaines, un puits, une fort « belle cour et une écurie. J'ai la vue la plus éten- « due, et je crois que, l'été, cet asile est un vrai pa- « radis. J'ai trouvé l'appartement du milieu meublé « noblement; toutes les provisions nécessaires, jus- « qu'au bois et un tonneau de vin vieux... Le qua- « trième jour, M. Des Noyers me présenta chez le « cardinal. Ce prélat me prit les mains, m'embrassa « et me reçut avec une bonté extraordinaire. Quel- « ques jours après, je fus conduit à Saint-Germain. « M. Des Noyers devait me présenter au roi; mais « s'étant trouvé indisposé, je fus introduit le lende- « main matin auprès du monarque par M. Le Grand, « un des favoris de sa cour. Ce prince, bon et hu- « main, daigna me caresser et me fit beaucoup de « questions durant une demi-heure qu'il me retint « auprès de lui; après quoi s'étant retourné vers ses « courtisans, il dit : *Voilà Vouet bien attrapé!* et de « suite il m'ordonna de peindre les grands tableaux « de sa chapelle de Fontainebleau et de Saint-Ger- « main. De retour chez moi, on m'apporta, dans une « belle bourse de velours bleu, deux mille écus en « or, etc. »

Cette lettre est du 6 janvier 1641. Aussitôt le Poussin se mit à l'œuvre; on lui demanda, comme

à Vouet et à Lesueur, des cartons pour servir de modèles aux tapisseries de la chambre du roi. Il dut ensuite peindre *la Cène*, magnifique sujet qui avait été pour Léonard de Vinci la donnée d'un chef-d'œuvre fameux.

Ici pourtant se présentait un problème que Léonard de Vinci n'avait pas résolu. On sait comment les anciens prenaient leurs repas; ils n'étaient point assis à table, ils y étaient couchés. Léonard avait représenté Jésus-Christ et les apôtres assis sur un banc commun, ne s'inquiétant guère de la fidélité historique. Il appartenait au Poussin de restituer au banquet des douze apôtres sa couleur antique et ce caractère intéressant et local que donne la connaissance intime des mœurs. Fidèle à l'Écriture, le peintre a choisi l'heure du soir, toujours plus imposante. Une lampe suspendue au plafond, au-dessus de la table, laissant le reste de la salle dans une obscurité mystérieuse, éclaire les rudes figures des douze pêcheurs. Au milieu d'eux, en face, et le front rayonnant de sérénité, Jésus tient la coupe et fait un signe de la main. Il est vêtu d'une tunique blanche avec un manteau rouge clair. Vers la gauche on voit sortir Judas enveloppé dans sa draperie, ne montrant que la main qui doit trahir le Maître. L'effet de la lumière qui tombe sur les figures groupées et se perd çà et là dans les plis de leurs robes, la posture antique des convives, leur attention muette, l'ombre qui les entoure, la tranquillité de ce

festin silencieux, tout cela produit une impression grave, triste et solennelle (1).

La faveur du Poussin grandissait, et avec elle la jalousie de ses rivaux. Il n'était pas à Paris depuis trois mois, que Louis XIII, par un nouveau brevet, daté du 20 mars 1641, le nomma son *premier peintre ordinaire*, et, en cette qualité, lui donna la direction générale de tous les ouvrages de peinture et d'ornement à exécuter pour l'embellissement des maisons royales, voulant que tous les dessins fussent soumis à son approbation. Ce fut le signal d'une tempête.

Les travaux de la grande galerie du Louvre étaient dirigés alors par Lemercier, premier architecte du roi. Il fit ménager dans la voûte des compartiments destinés à recevoir les peintures du Poussin; mais le peintre ne goûta point les dispositions de l'architecte, il se plaignit de leur aspect froid et pauvre; il trouva lourdes les consoles qui régnaient le long de la corniche; la voûte était trop surbaissée, et les encadrements de nature à aveugler le spectateur. En conséquence, le Poussin, de son autorité, fit abattre et recommencer les travaux. Alors se soulevèrent à la fois contre lui : Lemercier, qui venait d'être blessé au vif; Simon Vouet, à qui le Poussin portait ombrage, et Fouquières, Flamand

(1) Ce tableau fait partie des *Sacrements*. Il faut le distinguer de celui qui est au Louvre et qui représente aussi *la Cène* avec des figures de grandeur naturelle, également éclairées par une lampe. Nous avons mieux aimé décrire celui où les apôtres sont couchés à table, *incumbunt mensæ*.

parvenu, paysagiste excellent d'ailleurs, qu'on avait chargé seulement de peindre les trumeaux, mais qui prétendait tout conduire et ne travaillait plus que la rapière au côté, depuis que Louis XIII lui avait donné des lettres de *baron*.

Lemercier était en faveur auprès de Richelieu, qui lui avait fait construire la Sorbonne, le Palais-Cardinal et le pavillon de l'Horloge (aux cariatides) qui domine la cour du Louvre : Simon Vouet donnait à Louis XIII des leçons de pastel ; Fouquières, enfin, était baron. Ces trois hommes influents se liguèrent ; ils écrivirent contre le Poussin des mémoires où ils dénonçaient ses vues mesquines et parcimonieuses ; ils ameutèrent les gens de cour, et firent si bien que le Poussin fut obligé de se défendre.

Il le fit avec sa fermeté habituelle et cet heureux bon sens qui était son génie. Ses lettres au ministre portent l'empreinte de sa probité, de son caractère mâle, de la sérénité de son cœur. « Le baron de « Fouquières, écrit-il ironiquement, est venu me « trouver avec sa grandeur accoutumée ; il trouve « fort estrange de ce qu'on a mis la main à l'œuvre « de la grande galerie, sans lui avoir communiqué « aucune chose. Il dit avoir un ordre du roi, prétendant que ses paysages soient l'ornement principal « dudit lieu, étant le reste seulement des accessoires. J'ai bien voulu vous écrire ceci pour vous faire « rire. » Et plus loin, répondant au reproche de parcimonie : « L'impertinence de mes calomniateurs,

« dit-il, n'est fondée que sur le gain considérable
« qu'ils se proposaient de faire. »

Cependant les jésuites ayant demandé un tableau du *Miracle de saint François Xavier* dans de hautes proportions, le Poussin en fut chargé : c'était là que ses ennemis l'attendaient, espérant le voir échouer parce qu'il avait rarement peint sur de grandes toiles. Et en effet, le Poussin s'en est tenu presque toujours aux proportions *demi-nature;* mais le génie, après tout, ne se mesure pas aux dimensions de l'œuvre. Le *Saint François Xavier au Japon,* qui est au musée du Louvre, ne fut pas plutôt exposé qu'il devint l'objet des critiques les plus amères. Vouet et les siens allèrent disant partout «que le Jésus-Christ avait plus l'air d'un *Jupiter tonnant* que d'un *Dieu de miséricorde,* que le coloris était terne, que les contours des figures étaient secs et sans esprit. » Mais beaucoup de gens admiraient; Marie de Médicis était pour eux, et le Poussin lui-même se défendit en écrivant : « Dois-je m'imaginer le Christ avec
« un visage de *Torticolis* ou de *père Douillet,* alors
« qu'étant sur la terre, il était même difficile de le
« considérer en face? »

Il est vrai de dire que le *Saint François Xavier* n'est pas sans défauts. La gloire où apparaît le Christ est une lumière étroite et timide, mais le mouvement de la figure, ses draperies majestueusement soulevées, son front radieux, sa chevelure agitée par le souffle de l'air, ses bras étendus, tout

cela est aussi imposant que la *Vision d'Ézéchiel*. La couleur du tableau manque d'éclat, sans doute, mais quelle ravissante figure que celle de la jeune Japonaise ressuscitée, et comme on aime voir une aussi belle fille rouvrir ses yeux à la lumière! que de sveltesse et d'élégance dans sa compagne, réminiscence de la femme antique aux grandes allures, noble corps élancé que la draperie dessine en le recouvrant!

Fatigué de la lutte, et plein du souvenir de la vie paisible qu'il avait menée à Rome, le Poussin résolut de quitter la France; mais, voulant exprimer tout ce qu'il sentait au fond du cœur, il peignit sa fameuse allégorie du *Triomphe de la Vérité*, puissant hommage que son génie méconnu se rendait à lui-même. Vierge obscure et sans voile, la Vérité, découverte par le Temps, est enlevée par lui dans les airs, laissant après elle sur des rochers arides la Haine armée et l'Envie avec sa chevelure de serpents. Quand il eut ainsi élevé un monument à sa muse, le Poussin partit pour Rome, bien décidé à ne jamais revenir dans un pays encore mal préparé à l'admiration de l'art. Il avait écrit à M. Des Noyers ces nobles paroles : « J'agis pour rendre témoignage à la vé-« rité et ne jamais tomber dans la flatterie, deux « choses qui sont trop opposées pour se rencontrer « ensemble. »

C'est au mois de novembre 1642 que le Poussin se retrouve dans Rome. Il respire enfin. La

pension de mille écus que Louis XIII lui avait accordée lui sera payée exactement pendant la vie et après la mort de ce prince. Le voilà donc libre d'étudier tranquillement les chefs-d'œuvre de l'art, et d'en produire à son tour. Mais comment oser entreprendre la simple énumération des innombrables ouvrages d'un maître qui est, après Rubens, un des plus féconds qui aient jamais paru?

Par où commencer, en effet, quand on se rappelle à la fois tant de compositions frappées au coin d'un génie toujours varié, et pourtant toujours le même? Drames pathétiques, scènes calmes et riantes, bacchanales échevelées où les dieux chancellent, où s'enivre l'amour, voyages des faunes à travers les bois, héroïques paysages... quel monde se réveille dans mon esprit au seul nom du Poussin! Il me semble que je vois passer tous les héros de l'ancienne Grèce et de Rome : Phocion mort, Diogène errant, Romulus qui lève le pan de sa toge, Coriolan attendri, Pyrrhus sauvé; puis, tous les personnages confondus de la Fable, de la Bible, de l'Évangile, de l'Histoire, de la Poésie : Adonis et Vénus, Moïse frappant le rocher, Salomon sur son trône, Germanicus à son lit de mort, et la femme à qui Jésus pardonna, et Armide en fureur auprès de Renaud endormi, et la jeune fille des Écritures attendant, au bord de la fontaine, les présents d'un époux.

On ne saurait dire ce qui convenait le mieux au génie du Poussin, des sujets à grand mouvement ou

de ceux qui veulent la pondération du geste et une émotion contenue, dans des figures presque immobiles. Par son tempérament, le peintre des Andelys était, je crois, porté vers la manière de Jules Romain; mais par l'étude il appartenait à l'antique, de sorte que la méditation tempérait chez lui une énergie naturelle et cette *furia* dont parlait le cavalier Marini lorsqu'il le présenta au cardinal en lui disant : « *Vous verrez un jeune homme qui a une fougue extraordinaire.* » Il avait appris, du reste, à changer le *mode* de l'exécution suivant la nature du sujet, et à trouver, pour ainsi dire, une *dominante* à chacun de ses tableaux. S'il peint l'*Enlèvement des Sabines*, tout d'abord on est frappé du mouvement qui règne sur la toile, et la variété même des couleurs produit un certain tapage qui appelle l'attention. L'œil ne voit que draperies volantes, visages passionnés, figures courant en sens divers. On croit entendre crier les femmes qui se débattent contre leurs ravisseurs, hommes rudes, grossiers, crépus, incivilisés, vraiment barbares : les casques brillent, les chevaux se cabrent et s'emportent ; chacun est saisi de cette frayeur qui se communique si aisément dans les foules : c'est une panique universelle. Le seul Romulus, calme et grave au milieu de cette tempête préméditée, lève avec majesté le pan de son manteau. Il donne froidement le signal de cet enlèvement qui doit peupler Rome, sauvage origine des maîtres du monde. Ici le pinceau est manié

brutalement, en vue du sujet. Les armes, les draperies, les pierres, sont traitées avec rudesse. Quant au caractère des édifices, ils me semblent appartenir à une époque trop avancée pour un peuple encore barbare. C'est le contraire du défaut dans lequel est tombé David, qui, dans son tableau des *Sabines,* a fait des Romains *damerets* au pied d'un Capitole grossièrement bâti sur des rochers.

Combien d'heureux contrastes se présenteraient, si nous voulions passer de l'énergie à la grâce! Par exemple, le *Moïse sauvé des eaux* et le *Moïse exposé sur le Nil* ne sont-ils pas des modèles d'un style touchant et gracieux? Quel intérêt s'attache à ce petit enfant porté par le Nil en son panier de jonc! Dans l'un des tableaux, la mère, désespérée, obéit en tremblant aux ordres d'un roi féroce ; sa main abandonne avec peine le flottant berceau qu'il faut livrer aux caprices du fleuve, tandis que Miriame, le doigt sur la bouche, invite sa mère au silence, parce qu'elle aperçoit dans le lointain la fille de Pharaon qui vient se baigner avec ses femmes. Dans l'autre, on voit s'avancer la princesse Thermutis, nonchalamment appuyée sur Miriame, sœur de Moïse, qui était restée au rivage pour surveiller le berceau. La fille de Pharaon est grande, gracieuse et délicate, son pur profil exprime l'intérêt le plus tendre et une agréable surprise. Une draperie légère, qu'agite le vent, encadre sa jolie tête et lui compose une toilette charmante. Les pieds dans le

fleuve, un pêcheur tient dans ses mains l'humide panier qui renferme le futur libérateur des Hébreux, et une femme attentive tend les bras pour recevoir ce frêle et vagissant naufragé. Je retrouve ici les formes allongées de Lesueur, un heureux emploi des couleurs changeantes, comme chez Raphaël, un peu de dureté dans l'accentuation des profils et le contour des yeux, peut-être aussi une concession fâcheuse, au goût du temps, dans ce mélange de la mythologie avec l'histoire sainte, qui a fait personnifier le fleuve en un vieillard couronné de roseaux.

Les fonds de ces deux tableaux sont admirables. On y trouve les grandes lignes qu'affectionne le peintre, et son goût pour l'architecture. La scène du *Moïse exposé sur le Nil* est dominée par de beaux arbres vigoureux, aux feuilles élargies, qui servent de repoussoir à des lointains où resplendit dans la lumière une ville immense avec ses palais, ses tours, ses innombrables fabriques. Les fonds du *Moïse sauvé* présentent un aspect tranquille, un pont de construction massive, une pyramide pour la géographie du tableau, des pêcheurs dans leurs barques, des promeneurs occupés de ce qui se passe sur l'autre rive, et par-dessus tout cela un beau ciel avec les simples oppositions du blanc, du bleu et du gris foncé.

Mais rien n'est comparable, en fait de grâce, au tableau d'*Éliézer et Rebecca*. Treize jeunes filles, toutes charmantes, y sont groupées dans des attitudes diverses. L'action vulgaire de puiser de l'eau et

d'emplir une cruche suffit pour animer ces figures, pour leur donner un geste élégant, un mouvement qui fait valoir la beauté de leurs formes et leur souplesse. Chacune a son tempérament, sa contenance particulière, sa passion, et l'on ne saurait tout d'abord à laquelle donner ses préférences : Rebecca, malheureusement n'est pas la plus jolie, mais c'est la plus ingénue. Les mains dans ses vêtements, la joue colorée, elle jette un regard modeste et ravi sur les présents que lui offre Éliézer. L'honneur d'être distinguée ainsi parmi ses compagnons l'embarrasse, la trouble et l'enchante; autour d'elle s'agitent tous les sentiments que peut trahir un visage de femme : l'innocence, la curiosité, la coquetterie, la pudeur, le désir, l'indifférence, la jalousie, la tendresse, tous les secrets du cœur, toutes les variétés de l'amour.

Chaque figure est un chef-d'œuvre de naturel dans la pose, et il n'en est pas une en qui l'expression ne soit admirable. La femme envieuse est accoudée sur la margelle du puits, pensive, immobile, tout occupée de ces présents qui ne sont point pour elle. Son visage en a pâli. La fille curieuse est tellement distraite par le bonheur de sa rivale, qu'elle laisse tomber de l'eau dans une cruche sans s'apercevoir que la cruche est remplie et que l'eau déborde. La plus sage continue à puiser de l'eau. Plus loin sont deux folles sœurs qui se tiennent embrassées, et dont l'une, en se retournant pour

sourire à ses compagnes, montre un charmant profil et fait ce mouvement sensuel des épaules qui me rappelle les Vénitiennes de Paul Véronèse. A gauche est une jeune fille qui a posé une urne sur sa tête et se baisse pour en soulever une autre, tandis qu'une vierge dédaigneuse, soutenant des deux mains son urne remplie, s'éloigne comme pour exprimer sa hautaine indifférence; pittoresque figure qui occupe le sommet de la composition et fait pyramider le principal groupe.

Le costume juif est étudié sur les livres saints. Éliézer porte le chalumeau et l'épée; quant aux draperies de femmes, ce sont les plus fines, les plus élégantes que le Poussin ait jamais trouvées. Le tableau d'*Éliézer* est cité par M. Fleury, antiquaire, dans son livre sur les mœurs des Hébreux, comme une excellente leçon de costume. Ce qu'un artiste y admire surtout, c'est la légèreté des divers tons de draperies, qui du reste ne sont pas tous en parfait accord, l'air qui circule autour des figures, le calme du paysage, où se dessine une ville habitée par des patriarches, et construite simplement, avec des toits en terrasse, comme il convient aux pays chauds.

Ce fut de Rome, en 1648, que Poussin envoya ce tableau à M. Pointel, son ami. Depuis qu'il était retourné dans cette ville, le peintre français y avait repris avec amour sa vie paisible, sa gravité de philosophe, ses goûts studieux et simples. Plusieurs fois, depuis la mort du cardinal de Richelieu et de

Louis XIII, on lui avait écrit sans succès pour l'inviter à revenir en France. En vain M. Des Noyers, rentré en faveur après une disgrâce, voulut-il rappeler le peintre aux travaux recommencés de la grande galerie du Louvre : Poussin répondit en homme qui avait renoncé à tout esprit de retour.

La maison qu'il habitait à Rome était située près la Trinité-du-Mont, sur un point élevé d'où l'on découvrait une belle vue. Le Poussin y vivait heureux avec la sœur du Guaspre, qu'il avait épousée, comme je l'ai dit, et qu'il aimait tendrement parce qu'elle lui avait apporté en mariage un dévouement déjà éprouvé lors d'une maladie grave où le peintre pensa mourir. Renfermé dans son atelier, il n'y recevait presque personne, voulant méditer en silence son œuvre immortelle. Vers le soir, il se promenait sur les hautes terrasses, et là il se voyait bientôt environné d'artistes, de savants, de poëtes, venus pour jouir de sa conversation et de ses remarques sur les lointains paysages. Quelquefois, pendant le jour, il sortait seul avec ses cartons sous le bras pour s'égarer dans les vignes des environs, soit qu'il eût envie de surprendre l'allure du paysan romain, soit qu'il voulût se pénétrer des accidents de la lumière, étudier le piquant feuillage du chêne et son écorce rigide, le balancement du marronnier aux formes arrondies, les larges et transparentes feuilles du platane. Un jour, Vigneul de Marville le rencontra qui dessinait sur les bords du Tibre tout ce qui invitait

ses crayons ; il le vit aussi rapporter dans son mouchoir des cailloux, des mousses et des fleurs ; et comme il lui demandait par quelle voie il était arrivé à une telle perfection, « Je n'ai rien négligé, » répondit modestement le peintre.

S'il ne restait de Nicolas Poussin que ses paysages, ce serait encore un des plus grands maîtres de l'art. Quelle richesse de composition, quelle majesté ! c'est la nature à son plus haut degré de grandeur et de noblesse, la nature qu'ont visitée les dieux de l'Olympe, et que le peintre a vue au travers de ses poétiques souvenirs. Il ne laissera pas la campagne parler d'elle-même ; il se servira de ses aspects pour nous rappeler les leçons de l'histoire, les graves enseignements de la philosophie. Sans doute chaque détail est étudié dans sa réalité, le terrain est ferme, le feuillé est touché savamment et avec largeur à la manière du Titien ; l'air est présent, les eaux sont limpides, les fabriques sont pittoresques, et le fond est bien repoussé par la vigueur du premier plan ; mais l'exécution positive de chaque partie n'empêche point que l'ensemble ne soit tout exprès ennobli et ne prenne une tournure héroïque. La pensée du peintre se promène dans la campagne comme ferait une muse sévèrement drapée, toujours imposante, quelquefois un peu triste. Comment décrire la magnificence du paysage qu'on appelle *Diogène*, où le philosophe cynique est représenté jetant son écuelle à la vue d'un jeune paysan

qui boit dans le creux de sa main ! Quelle douce lumière, et comme on respire agréablement dans ce tableau! les terrasses, les pierres, les troncs raboteux, la branche renversée dans la mare, l'inégalité du gazon, les plantes grimpantes, tout est rendu avec précision, j'allais dire touché avec autant d'esprit que Wynants ; si le soleil frappe des tertres éloignés, le peintre les traite grassement, de manière à tenir compte de l'air interposé ; mais ce n'est pas la dégradation des plans que j'admire le plus, ni l'élégance des édifices athéniens qu'on voit au loin parmi la verdure ; ce qui me touche, c'est la tranquillité majestueuse de ces Champs-Élysées, digne patrie des philosophes, délicieuse nature où l'air est tiède, où la vie est facile. Çà et là j'aperçois des maisons perdues comme le poëte les aime, *hoc erat in votis ;* des maisons de Simonide enveloppées d'arbres ou se baignant dans le fleuve, et qu'on voudrait voir pleines d'amis.

Quand il introduit l'amour dans son paysage, quand il y met des bacchantes et des satyres, le Poussin est toujours charmant, jamais impudique. Tantôt ce sont les nymphes des bois qui voyagent de compagnie avec des amours et des faunes : tantôt le satyre, un genou en terre, reçoit sur ses épaules l'hamadryade lascive qui indique du doigt le plus épais des ombrages ; tantôt c'est une ronde joyeuse où dansent confondues et avinées toutes les divinités rustiques, tandis que les bacchantes vont enla-

cer de leurs bras une statue couronnée de vignes, qu'il est plus facile de peindre que de nommer. Quelquefois, nymphes et sylvains sont surpris égarés dans l'endroit le plus mystérieux de la forêt. L'amour! mais c'est un dieu, lui aussi, pour le peintre des sujets païens, et il est remarquable que dans les fêtes de Bacchus qu'a représentées Nicolas Poussin, la volupté même a un caractère religieux, le plaisir est un devoir, et il semble vraiment que n'y point sacrifier serait impie.

Les *Funérailles de Phocion*, dont l'archevêque de Cambrai a fait une description si détaillée dans ses *Dialogues des morts*, le paysage qu'on nomme l'*Écho*, et surtout le *Polyphème*, sont autant de chefs-d'œuvre. Le coloris même en est harmonieux et séduisant, quoique sobre. Tout est poétique dans la composition du *Polyphème*. Figurez-vous une contrée des plus romantiques, entrecoupée de collines, de ruisseaux, de bocages, de rochers qui pendent en précipices, et dont l'aspérité caractérise bien les sites agrestes de l'antique Sicile. On y suit de l'œil des femmes effarées, follement poursuivies au travers des feuillages; là c'est un vieux fleuve qui tient son urne penchée; mais au loin, et dominant tout le tableau, vous voyez apparaître le géant Polyphème, aussi grand que la montagne sur laquelle il est assis, et jouant du chalumeau pour attendrir Galatée. Non, rien n'est plus hardi en peinture, rien n'est plus heureux et plus imprévu que cette colossale figure qui, baignée

dans les lumières supérieures, produit l'effet d'un mirage immense.

Le chevalier del Pozzo avait commandé au Poussin les *Sacrements*. Le peintre trouva dans sa féconde imagination de quoi traiter deux fois ce sujet. Les *Sacrements* qu'il peignit pour M. de Chanteloup sont maintenant en Angleterre. Le plus beau de tous les *Sacrements* est l'*Extrême-onction*, qui fait partie de la collection d'Angleterre. Le moins heureux est le *Mariage*, ce qui fit dire aux beaux esprits du temps qu'un bon mariage était impossible, même en peinture. Au témoignage de Reynolds, qui en a parlé dans son *Cinquième discours*, ces tableaux sont exécutés dans une manière plus moelleuse et plus riche que la plupart des ouvrages du Poussin. Toutefois, Reynolds, en critique judicieux, ne dissimule point sa préférence pour les tableaux traités dans ce qu'il appelle la manière sèche. On ne peut sans doute les proposer pour modèles, dit Reynolds, mais ce faire singulièrement sec me semble parfaitement propre à l'antique simplicité qui caractérise le style du Poussin comme celui de Polydore de Caravage.

Et en effet, si, par exemple, on nous donnait le *Testament d'Eudamidas* pour un tableau antique trouvé dans les fouilles d'Herculanum ou sous les ruines d'Athènes, personne, assurément, ne refuserait d'y croire. Quelle simplicité! comme tout contribue à l'émotion! comme ces douleurs différentes ne produisent qu'une seule et même douleur! Au

moment d'expirer, un citoyen de Corinthe dicta ce testament sublime : « Je lègue ma mère à Arétée « pour la nourrir dans sa vieillesse. Je lègue ma « fille à Charixène pour la marier et la doter. Et si « l'un ou l'autre vient cependant à mourir, j'entends « que le legs que je lui ai fait revienne au survi- « vant. » Voilà le sujet que le Poussin a découvert dans l'antiquité, et dont il a voulu perpétuer la mémoire. Eudamidas est couché sur un lit de forme simple, le corps à moitié couvert seulement par les draperies ; sur sa poitrine nue, le médecin compte les derniers battements du cœur. Devant le lit est un notaire qui, penché sur ses tablettes, écrit les volontés du mourant. Au pied du lit se tient la femme d'Eudamidas, qui s'est détournée pour cacher sa douleur, et à ses genoux s'appuie tout en larmes la fille du Corinthien, cette fille si bien recommandée à la religion du souvenir. Chaque âge a sa manière de sentir la douleur. L'abandon de la jeune fille est en contraste avec l'émotion contenue de la mère. Du reste, la maison est pauvre ; on n'y voit qu'une table avec une écuelle et un vase antique. A la muraille sont appendus l'épée, le bouclier et la lance : les armes du citoyen, seul luxe de sa demeure, sont là pour rappeler l'idée du dévouement à la patrie, en même temps qu'elles servent à couvrir la nudité du fond en cet endroit. Tout est calme, austère et triste dans cette auguste composition, et celui qui a cessé de la voir emporte avec lui un sen-

timent profond de la grandeur antique et des solennités de la mort.

Depuis longtemps on désirait en France avoir le portrait du Poussin, et ses amis le pressaient de le leur envoyer. Dans ses lettres à M. de Chanteloup, il laisse voir qu'à son jugement il ne se trouvait pas alors dans Rome de peintres qui fissent bien le portrait. « Je ne vois, écrit-il, que le seul M. Mignard « qui en soit capable. » Un jour enfin Poussin se mit à l'œuvre et fit lui-même deux fois son portrait, destinant l'un à M. de Chanteloup, l'autre à M. Pointel. Celui qui est au Louvre le représente drapé dans son manteau, la main appuyée sur son portefeuille. Jamais visage n'exprima plus de sérénité, plus de puissance, un caractère plus digne et plus fier. On n'a pas su quelle était la figure que l'on distingue dans le fond de ce portrait, sur un des tableaux de l'atelier au milieu duquel s'est placé le peintre. Le Poussin n'a fait qu'un portrait après le sien : c'est celui du cardinal Rospigliosi, élevé depuis au pontificat sous le nom de Clément IX. Ce pape avait compris le génie du peintre français ; il était entré dans sa pensée lorsqu'il lui demanda des tableaux qui eussent un sens moral et philosophique. Poussin peignit l'*Image de la vie humaine*, où l'on voit danser en rond quatre femmes allégoriques au son de la lyre du Temps, pendant que le Soleil et les Heures poursuivent au haut des cieux leur révolution éternelle. Mais son œuvre la plus sublime fut *l'Arcadie.*

Là s'est épanchée la mélancolie de sa grande âme, mélancolie grave qui touche à l'élégie de Lesueur, et qui n'est, je crois, chez le Poussin, que le découragement de la raison confondue et attristée. D'heureux pasteurs promènent leurs amours dans une contrée riante coupée de bocages et qui s'étend à perte de vue. Cette contrée, c'est l'Arcadie, séjour du bonheur où la vie se confond avec l'amour. Cependant les bergers ont découvert sous un bouquet d'arbres un tombeau avec une inscription à demi effacée : *Et in Arcadia ego,* et moi aussi je vivais en Arcadie. A cette voix sortie de la tombe, tous les visages sont émus, l'amour est assombri, la joie expire ; une jeune femme, nonchalamment appuyée sur l'épaule de son amant, demeure muette et pensive ; ses yeux perdent leur sourire ; elle semble prêter l'oreille à cet avertissement du cadavre : l'idée de la mort a aussi plongé dans la rêverie un jeune homme qui est accoudé sur la tombe, la tête inclinée, tandis que le plus vieux des bergers montre du doigt les caractères qu'il vient de découvrir. Dans les lointains qui achèvent ce tableau tranquille et silencieux, s'élèvent des arbres roux sur des rochers arides, des monticules qui vont se mêler à un horizon devenu plus vague par l'effet du temps, et l'on aperçoit par une échappée quelque chose d'incertain qui ressemble à la mer.

Quel peintre s'est élevé jamais à cette hauteur? J'admire comment l'exécution est venue en aide à

la pensée : la couleur est d'une belle harmonie, le pinceau est suave ; point de sécheresse dans les contours cette fois ; la bergère porte des draperies dorées dont le ton est rappelé par les nuages, les carnations sont graduées depuis la blanche morbidesse d'une épaule de femme jusqu'au ton plus sévère et légèrement bruni de l'un des pasteurs. Il y a de la noblesse, enfin, jusque dans la rusticité des figures ; mais l'ensemble du tableau est habilement tempéré, sans beaucoup de lumière et d'éclat, de manière à parler vivement à l'âme et doucement aux yeux.

« Les peintres intelligents, dit l'abbé Dubos, ont rarement fait des paysages déserts ; ils y placent des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser. Ils y mêlent des hommes agités de passions, afin de réveiller les nôtres et de nous attacher par cette agitation. C'est ainsi qu'en ont usé Poussin, Rubens et d'autres grands maîtres. » Ces remarques de l'abbé Dubos sur le paysage me semblent manquer de justesse. Quand on veut peindre un paysage, il est dangereux d'y introduire une action trop intéressante, car alors le paysage en lui-même perd tout l'intérêt qui s'attache à l'action, et le but du peintre se trouve manqué. Lorsque Poussin fait entrer dans ses paysages des figures historiques ou des hommes agités de passions, comme dit Dubos, c'est que l'action de ces figures était pour lui le principal et le paysage l'accessoire. S'il avait voulu nous faire admirer les beautés de la campa-

gne ou son talent à les peindre, il se fût bien gardé, je crois, d'y mettre des personnages fortement intrigués. On y rencontrerait tout au plus, pour rappeler la pensée de l'homme, quelque laboureur à son sillon ou un cavalier cheminant dans son manteau.

La prééminence que le Poussin accordait à la pensée, dans les ouvrages d'art, l'a conduit quelquefois trop loin, c'est-à-dire jusqu'à la recherche. Qui le croirait? il est arrivé à ce grand esprit d'être trahi par le goût. *Armide* prête à percer le cœur de *Renaud* n'avait pas besoin qu'un petit amour vînt arrêter son bras tout exprès. La seule beauté du héros endormi disait assez que la fureur s'apaiserait dans le cœur amoureux de l'enchanteresse. D'ailleurs s'il est impossible de réunir deux passions sur un même visage, dit M. Cambry (1), il ne faut pas traiter le sujet qui l'exige. Rubens, peignant *la Naissance de Louis XIII,* a su exprimer à la fois, dans les traits de Marie de Médicis, la *sensation* de la douleur par un affaissement de chair et de muscles, et le *sentiment* de l'amour maternel par un sourire; mais indiquer deux passions de l'âme sur la même figure est contraire aux principes et ne se doit pas entreprendre. Une autre fois le Poussin est passé à côté de l'expression : celle du Christ dans *la*

(1) *Essai sur la vie et les tableaux du Poussin,* Paris, an VII. Cet opuscule est fort rare.

Femme adultère me paraît manquer d'élévation et de justesse. L'idée principale, qui est celle du pardon, n'est pas exprimée; elle est remplacée par un sentiment d'ironie qui fausse l'interprétation. Jésus devait-il sourire en un moment aussi délicat? ne devait-il point commander la tolérance sur un ton plus grave? Du reste, quelle magnificence dans les fonds d'architecture de ce tableau, et qu'elles sont admirables les figures qui lisent l'inscription gravée sur les dalles, figures dignes de Raphaël et qui rappellent un peu le groupe de la géométrie dans l'*École d'Athènes* (1).

Il faudrait plusieurs livres pour exposer toute l'œuvre du Poussin. Le catalogue incomplet qu'en a dressé M. Gault de Saint-Germain se compose de quatre cents pièces. Mais comment passer sous silence le *Pyrrhus sauvé*, cet héroïque drame où les figures sont aussi belles que l'antique, avec le mouvement de plus, et dont les fonds sont incomparables? Comment ne pas mentionner au moins le tableau de la *Manne*, sur lequel on a tant écrit? Les *Lutteurs*, la *Niobé*, l'*Antinoüs*, le *Sénèque*, la *Diane d'Éphèse*, tous les antiques sont là, non pas immobiles, mais au contraire s'agitant sous le costume des Hébreux. Il faut renoncer à décrire ces groupes intéressants : la femme qui donne son sein à une mère

(1) Le tableau de *la Femme adultère* fut fait pour l'illustre jardinier Le Nôtre, qui était aussi un peintre estimable.

expirante, la dispute des deux adolescents, la jeune vierge debout qui relève modestement sa robe pour recevoir la manne, et la majesté de Moïse, et le peuple à genoux, et le désert. Tout le monde au surplus connaît par cœur cette œuvre inimitable unique en son genre, et dont la belle couleur, si heureusement conservée, nous laisse admirer le plus parfait peut-être de tous les tableaux sortis de la main de l'homme.

La vie du Poussin, cette vie si noble et si remplie, allait toucher à son terme. Il sentait sa main s'appesantir; de temps à autre il écrivait à ses amis de France des lettres affectueuses où perçait moins le regret de la vie que le chagrin de renoncer bientôt à la peinture. En parlant de M. le prince, qui désirait avoir de ses ouvrages, il écrit à Félibien : « Il « est trop tard pour être bien servi, je suis devenu « trop infirme, et la paralysie m'empêche d'opérer; « aussi il y a quelque temps que j'ai abandonné le « pinceau, ne pensant plus qu'à me préparer à la « mort. *J'y touche du corps,* c'est faict de moy. » Le corps en effet était la seule chose qui eût vieilli chez ce grand peintre et qui dût mourir. Le vol de sa pensée n'avait pas fléchi. « En vieillissant, disait-il « encore, je me sens plus que jamais enflammé du « désir de me surpasser et d'atteindre la plus haute « perfection. »

Le Poussin ne peignit guère sur la fin de sa vie que des paysages, semblable en cela à tous les hommes

supérieurs qui gardent pour la nature leur dernière tendresse. Toutefois, comme je l'ai dit dans l'Introduction de cet ouvrage, la seule passion de la nature ne suffisait pas à remplir l'âme du peintre français. Son esprit ne pouvait séparer l'idée de l'homme des spectacles du monde. En présence des clartés du couchant, il n'oublie jamais l'humanité, ses passions, ses malheurs, son histoire, et s'il aime à s'égarer dans la campagne de Rome, c'est qu'il foule la poussière des tribuns ou heurte du pied les débris d'une charrue consulaire, c'est qu'il rencontre sur son chemin des souvenirs, le silence, le désert, des fontaines où ne vient plus personne, des aqueducs taris, ou les dalles interrompues de l'antique voie d'Appius.

Ayant à peindre les *Quatre saisons*, que le duc de Richelieu lui avait demandées, le Poussin ne se contente pas de distinguer les époques de l'année par les différences de la lumière, de la composition et de l'aspect; il ne se borne pas à varier les tons depuis la crudité des premières pousses du printemps jusqu'à la feuille morte et jaunie que chasse le vent d'automne; il emprunte à l'Histoire sainte quatre grands sujets qu'il encadre dans les saisons. Pour le *Printemps* il choisit le *Paradis terrestre*, afin d'y placer le premier homme et la première femme, heureux fiancés à qui la nature destine sa beauté vierge et toutes les fleurs de sa jeunesse. L'*Été* nous représentera les moissons du champ de Booz et la

première entrevue de ce patriarche avec la belle fille de Noëmi. L'*Automne* sera le tableau de la terre promise, facilement reconnaissable à ses fruits prodigieux; et l'*Hiver* sera le *Déluge*.

Présenter le spectacle de la nature glacée, dépouillée de verdure, couverte de neiges, était une donnée trop vulgaire pour un homme tel que Poussin. Il imagina de peindre la plus affreuse des révolutions du globe; loin d'être épouvanté de son sujet, il l'agrandit encore, il lui donna les proportions de son génie, et son imagination, pénétrée de la tristesse de l'hiver, s'éleva jusqu'à concevoir l'horreur du déluge. C'est une terrible uniformité de ton! la teinte universelle est sombre, triste et morne; le ciel s'efface, le soleil s'éteint, le monde se décolore et se dissout; on ne voit plus de la terre engloutie que le sommet des plus hautes montagnes; quelques rares humains luttent encore contre les flots ou poussent des cris de désespoir dans une barque échouée. Celui-ci se cramponne à une planche flottant sur l'eau qui monte; celui-là se tient à la crinière d'un cheval qui l'emporte à la nage. Chacun est effrayé, éperdu; chacun ne songe plus qu'à sa vie, à sa conservation, à son être... je me trompe, une mère songe à son enfant et le tient élevé dans ses bras! Au milieu de ce désastre immense, on voit apparaître sur des rochers un énorme serpent, emblème du génie du mal que réjouit ce spectacle du monde qui va finir... mais au loin, à travers les ténèbres,

se dessine l'arche sainte voguant en paix sur l'abîme, et renfermant le dernier homme et sa dernière espérance. Non, la peinture ne s'est jamais élevée plus haut que dans cette composition sublime où tout frappe le cœur à coups redoublés, où le Poussin a prodigué son génie.

Ce fut dans l'année de sa mort que le peintre acheva le *Déluge*. Sa santé s'altérait de plus en plus. Il raconte lui-même que dix jours lui suffisaient à peine pour écrire une lettre. Il voit mourir sa femme, et il apprend la douloureuse nouvelle de cette mort à M. de Chanteloup, en lui recommandant bien ses parents des Andelys. Ne pouvant plus peindre, il écrit ou il dicte au Guaspre, son beau-frère, des pages remplies d'un sens élevé touchant la peinture et ses principes. Cependant la maladie faisait des progrès rapides; une inflammation d'entrailles ne lui laissait aucun repos; ses membres, dans une agitation continuelle, ne le servaient plus, et le Poussin pressentait la mort, mais ne la craignait point. Jusqu'au dernier moment il exprima de nobles pensées: « Il faut se faire entendre, disait-il, pendant que le « pouls nous bat encore un peu... »

Le Poussin mourut le 19 novembre 1665, vers le milieu du jour, à l'âge de soixante-onze ans cinq mois. Bien qu'il eût exprimé le désir qu'on supprimât toute cérémonie à son enterrement, la ville de Rome lui fit cortége, et ses funérailles furent dignes de lui. Il fut inhumé dans l'église de Saint-Laurent *in*

Lucina, et l'on grava sur son tombeau deux inscriptions, dont la plus remarquable est celle qui fut composée par Bellori, son historien, et dont le sens est : « Celui qui donna la vie à tant de belles choses n'a pu mourir lui-même. Il repose silencieux dans cette tombe ; mais il vit et parle dans ses tableaux. »

> **Parce piis lacrymis : vivit Pussinus in urna,**
> **Vivere qui dederat, nescius ipse mori.**
> **Hic tamen ipse silet. Si vis audire loquentem,**
> **Mirum est, in tabulis vivit et eloquitur.**

Poussin était un homme d'une haute taille ; son visage avait un double caractère de fermeté et de noblesse. Lui-même il s'est donné, ou plutôt il s'est reconnu dans son portrait la dignité grave d'un philosophe. « Il me semble que je le vois encore, dit Félibien, il avait la couleur du visage tirant sur l'olivâtre, et ses cheveux noirs commençaient à blanchir quand nous étions à Rome. Ses yeux étaient vifs et bien fendus, le nez grand et bien fait, le front spacieux et la mine résolue. » Dans sa vie comme dans ses tableaux, dans ses discours comme dans ses lettres, le Poussin fut constamment le même, un homme plein de bon sens, de tenue et de bienveillance, un peu sentencieux à la façon de Corneille, mais toujours simple, profond et honnête. Il disait un jour à un artiste qui lui montrait ses ouvrages : « Il ne vous manque, pour devenir un bon peintre, qu'un peu de pauvreté. »

Quelle que soit la place précise qu'on assigne au Poussin, il faut tout à fait le ranger en première ligne. Personne ne comprit mieux que lui la peinture historique, et il fut le prince du paysage. Il eut autant d'expression que Raphaël, et si la composition de ce maître fut plus sublime par la création, par le jet des figures, et par cette grâce incomparable qui enchante les yeux, celle du Poussin, plus méditée, plus sentie et plus profonde, parle aussi plus vivement à la pensée. Son dessin est d'un grand caractère. Ses formes ne sont jamais grêles et timides, mais au contraire puissantes, mâles et robustes. Sa manière de jeter les draperies, devenue aujourd'hui un peu banale par suite des nombreuses imitations qui en ont été faites partout, est moins élégante, peut-être, que celle du peintre d'Urbin, mais elle est fière, noble, distinguée, parfois très-gracieuse, comme dans l'*Éliézer*, toujours soumise au mouvement du corps dont elle fait sentir les formes sous l'abondance de ses plis. Pour la majesté des draperies, on peut citer, par exemple, son fameux *Jugement de Salomon*, sans parler de cette belle attitude du juge impassible qui cherche de l'œil la bonne cause, n'exprimant sa pensée que par ses deux mains encore en suspens et prêt à se prononcer au premier cri de la nature.

Poussin fut le plus savant des peintres; il connut au plus haut degré l'anatomie, la perspective, l'architecture, les mœurs et l'histoire de tous les peu-

ples, la grande poésie, l'antiquité. Ses tableaux de *la Mort de Saphire,* de *la Femme adultère,* et beaucoup d'autres, présentent des fonds d'architecture d'une beauté rare, des palais aux grandes lignes, ordinairement sobres de décoration, simples, massifs et imposants.

En tant que paysagiste, Poussin occupe, je crois, le premier rang; s'il est moins naïf, moins charmant que Ruysdaël, s'il a de la nature un sentiment un peu emphatique, cette pompe du moins est justifiée par le choix des personnages qu'il y introduit. Inférieur à Claude Lorrain sous le rapport des merveilles de la lumière, il possède réunies toutes les qualités du paysagiste : la solidité de l'exécution dans le rendu des écorces, des gazons, des terrains, l'observation exacte des diverses espèces d'arbres et de troncs, leurs différentes allures, la touche agréable des feuillés, la dégradation des plans, l'harmonie, l'heureuse intervention des fabriques, la beauté des figures. Le besoin de la pensée, qui a fait de lui le véritable chef de l'école française, l'a tourmenté au point qu'il en a mis jusque dans le paysage. Sans doute il a trouvé quelquefois toute faite la philosophie de ses compositions. Il n'a pas inventé la campagne de Rome, mais il l'a comprise mieux que les Romains eux-mêmes, et il a su lui donner un cadre convenable. Plus d'une fois cette grande et sauvage nature s'est chargée elle-même de passionner son paysage. La voie Tiburtine lui a

fourni ses obélisques couchés dans la poussière et ses sépulcres ruinés. Les fragments d'aqueducs, les nobles fabriques se sont trouvés là, comme tout exprès, pour contraster avec l'ondulation des contours, joindre les montagnes et asseoir l'horizon. Enfin, quand le peintre cherchait une figure historique, il a eu peu de chose à faire pour voir un Diogène dans le paysan sabin qui regardait boire son troupeau.

Agité ou paisible, le paysage du Poussin est toujours celui d'un maître. Claude Lorrain a su par cœur les rayons du soleil, le Guaspre a préféré peindre la nature au milieu de l'orage : Nicolas Poussin a connu tous les genres ; il a surpris la campagne à toutes les heures du jour ; il en a copié savamment tous les détails, et cependant les soins donnés à l'exécution matérielle n'ont rien ôté au sentiment héroïque de ses paysages. S'il les voit au travers de la tempête, c'est toujours la terre des dieux, *Saturnia tellus;* il y fait passer le souffle des vents mythologiques, et la foudre qui les sillonne est celle du vieux Jupiter. Écoutons ce qu'il écrit lui-même à Stella sur son tableau de *Pyrame et Thisbé.* « J'ai, « dit-il, essayé de représenter une tempeste sur terre, « imitant le mieux que j'ay pu, l'effect d'un vent « impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluye, « d'éclairs et de foudres qui tombent en plusieurs « endroits, non sans y faire du désordre. Toutes les « figures qu'on y voit jouent leur personnage, selon « le temps qu'il fait : les unes fuyent au travers de

« la poussière et suyvent le vent qui les emporte ; « d'autres au contraire vont contre le vent et marchent « avec peine, mettant leurs mains devant leurs yeux. « D'un côté un berger court et abandonne son trou- « peau, voyant un lion qui, après avoir mis par terre « certains bouviers, en attaque d'autres dont les uns « se défendent et les autres piquent leurs bœufs en « taschant de se sauver. Dans ce désordre, la pous- « sière s'élève par gros tourbillons. Un chien assez « éloigné aboye et se hérisse le poil sans oser ap- « procher. Sur le devant du tableau, on voit Pyrame « mort étendu par terre et auprès de lui Thisbé qui « s'abandonne à la douleur. » Quel sentiment des choses et quel style! ne dirait-on pas que la plume du peintre a recommencé le tableau?

La fécondité du Poussin, comparable à celle de Murillo et de Rubens, est d'autant plus remarquable qu'elle se joignait en lui à l'aptitude de varier ses sujets à l'infini. Loin de tomber dans ces redites auxquelles tant de grands peintres n'ont pas échappé, le Poussin traita souvent le même sujet de plusieurs manières différentes, mais jamais différents sujets dans une même manière. Bien que son génie fût tout d'une pièce, il avait su, par les efforts de sa patiente volonté, s'assouplir aux compositions les plus diverses. Vous n'ignorez pas, écrivait-il à M. Pointel, en lui envoyant le *Moïse sauvé*, que les anciens Grecs avaient inventé plusieurs modes, par le moyen desquels ils produisirent tant d'effets mer-

veilleux. A l'exemple de Pindare, qui avait jadis monté sa lyre sur divers tons, selon qu'il voulait célébrer les jeux néméens ou les fêtes olympiques, le Poussin montait son esprit au diapason de son sujet. Le *mode* était pour lui la mesure qu'il fallait apporter dans la composition du tableau, l'ordre qui devait y régner, les formes qui devaient y prévaloir. Après avoir médité sur tel épisode de la Bible, de la mythologie ou de l'histoire, il en déterminait le caractère, c'est-à-dire si l'aspect général serait séduisant ou sévère, s'il produirait une impression de tristesse, d'horreur, de pitié ou de joie : et alors il disposait son tableau ayant toujours présente à l'esprit cette unité qu'il avait cherchée dans les entrailles même du sujet. Le *mode,* une fois saisi, lui dictait l'ordonnance, lui donnait la mesure du mouvement, le guidait dans le choix des figures, lui indiquait les tons à préférer, et jusqu'au maniement particulier du pinceau qui, suivant les circonstances, devait produire un ensemble moelleux ou ferme, imposant ou facile. Les anciens, comme il nous l'apprend lui-même, attribuèrent au mode *dorien* les sentiments graves et sérieux, au *phrygien* les passions véhémentes, au *lydien* ce qu'il y a de doux, de gracieux et d'aimable, à l'*ionique* ce qui convient aux bacchanales, aux fêtes et aux danses.

Et pourtant, chose admirable, il n'arriva jamais au Poussin de n'être pas semblable à lui-même. Sa

forte personnalité laisse partout une trace profonde. La dignité du philosophe ne s'efface pas plus lorsqu'il touche aux cordes de la gaieté qu'au milieu des accents de la mélancolie. Là on reconnaît les peintres d'élite. Ainsi le Poussin est grave jusque dans ses *Bacchanales;* Lesueur est toujours attristé, même quand il peint la riante histoire de l'Amour; Watteau, dans ses *Campements* et ses *Batailles*, conserve encore sous la cuirasse un cœur amoureux, et Prud'hon, dessinant les plus terribles scènes, demeure fidèle à son véritable génie, qui est la grâce.

Les quelques pages que le Poussin a écrites sur la peinture en disent plus qu'un long traité. Elles doivent trouver place dans sa vie.

« Après avoir considéré, dit-il, dans une lettre à « M. de Chambray, la division que fait le seigneur « François Junius des parties de ce bel art, j'ay osé « mettre icy brièvement ce que j'en ay appris. Il « est nécessaire, premièrement, de scavoir ce que « c'est que cette sorte d'imitation, et de la définir.

« *Définition.* C'est une imitation faicte, avec lignes « et couleurs en quelque superficie, de tout ce qui « se voit sous le soleil. Sa fin est la délectation.

« *Principes que tout homme capable de raison peut « apprendre.* Il ne se donne point de visible sans lu- « mière, sans forme, sans couleur, sans distance, « sans instrument.

« *Choses qui ne s'apprennent point et qui font parties « essentielles à la peinture.* Premièrement, pour ce qui

« est de la matière, elle doit estre noble, qui n'ait « receu aucune qualité de l'ouvrier et pour donner « lieu au peintre de montrer son industrie, il faut la « prendre capable de recevoir la plus excellente « forme. Il faut commencer par la disposition, puis « par l'ornement, le décor, la beauté, la grâce, la « vivacité, le costume, la vraisemblance et le juge-« ment partout. Ces dernières parties sont du pein-« tre et ne se peuvent enseigner; c'est le rameau d'or « de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il « n'a été conduit par le destin. Ces neuf parties con-« tiennent plusieurs choses dignes d'être écrites par « de bonnes et scavantes mains. »

En rapprochant l'une de l'autre ces brèves pensées, dont le laconisme même atteste l'attention que le peintre y apporta, on en tire cette conséquence inévitable que, suivant lui, le jugement doit présider à toute œuvre d'art. Si d'abord il avoue que le but de la peinture est la *délectation*, plus loin il demande que la matière soit noble, qu'on la choisisse susceptible d'être honorée, embellie par l'artiste, et que le jugement passe avant tout : *c'est le rameau d'or*.

Ainsi, on le voit, le peintre français n'entend pas qu'on s'abandonne à la fantaisie; il la veut, au contraire, disciplinée, soumise à la raison, et cela pour arriver à ce même but que le romantisme devait se proposer plus tard : le plaisir. Oui, c'est pour le plaisir des hommes qu'il faut peindre, c'est pour les

enchanter, les émouvoir, les ravir, mais ces ravissements, cette émotion doivent être d'un ordre élevé. Le Poussin n'a jamais supposé qu'un grand esprit pût trouver sa *délectation* dans la vue des scènes grossières, des ignobles images qu'offrirait une nature copiée au hasard ou surprise dans sa laideur. Il a pensé que l'homme ne se devait complaire qu'au spectacle des héros agissants, à la représentation des grands drames humains où l'esprit trouve à s'amender, le cœur à s'attendrir.

Ce n'est donc pas seulement parce qu'il est né aux Andelys, que Poussin est un peintre français; mais parce que son génie est essentiellement celui de notre nation. Poussin est Français par l'élévation du bon sens, par le tour ingénieux que prenait sa haute raison pour se faire comprendre, par ses conceptions à la fois claires et fortement nouées, enfin par la pantomime de ses figures puisée dans l'étude des passions et des caractères. Du reste, il faut le dire, pas plus que tous les grands esprits gaulois, Poussin ne fut travaillé de cet idéalisme que le dix-neuvième siècle nous apporte; il ne s'est jamais élevé sur l'aile de la fantaisie, il n'a pas eu dans les sujets religieux la foi naïve du peintre de *Saint Bruno*, et son génie contenu ne fut pas atteint, je crois, de cet enthousiasme qui est un autre côté du sublime. Je ne trouve à ses figures de madones ni la virginité de Raphaël ni la tendresse de Lesueur. La Vierge n'est dans ses tableaux qu'une mère, et plus d'une

fois, dans les *Saintes Familles*, le Poussin donna une couleur ironique à la robe du charpentier.

A vrai dire, l'amour de l'antiquité fut plus puissant chez l'ami du cavalier Marin que le sentiment du christianisme. La divinité n'eut dans son œuvre qu'une expression purement humaine, et Jésus n'y apparaît que comme un héros. En revanche, les sujets mythologiques furent traités par lui dans leur véritable caractère, et à force d'étudier les statues des Grecs, leurs bas-reliefs et leurs livres, il s'accoutuma à sentir, à penser comme eux. Il importa dans la peinture la grâce, la noblesse, la sévérité des sculpteurs athéniens; mais il s'appropria leurs statues, il leur imprima son mouvement, et l'on peut dire qu'il agita l'antique dans tous ses tableaux.

Un jour peut-être le génie de la France deviendra lyrique. Alors il prêtera l'oreille à ce poétique langage, à ces accents nouveaux que le dix-neuvième siècle a été surpris d'entendre; alors, si Dieu le veut et si l'inclémence du ciel ne continue de tempérer son élan, l'art français épousera les formes qui l'ont ébloui sans le gagner encore. Mais, jusqu'à présent, le triomphe du génie gaulois n'est pas sorti du domaine de la grave raison; dans le passé de notre art, aux deux derniers siècles, je trouve à chaque pas la trace profonde du Poussin; de lui procèdent nos préférences, et s'il n'est pas le père de la tradition, il en est le représentant le plus lumineux.

En attendant que ce génie robuste soit saisi de la fièvre, s'il le faut, ou pénétré du mysticisme dont se colora le moyen âge, le génie français se refuse à la rêverie, et c'est à lui surtout qu'il est enjoint de peindre le *visible*. Deux hommes qui ont rendu un éminent service à l'histoire de l'art par leur savante traduction du Vasari, MM. Jeanron et Leclanché, se sont élevés avec force contre l'extravagance de l'esthétique moderne qui est allée jusqu'à donner *l'invisible* pour objet à la peinture. C'était prendre une peine inutile, dans un pays tel que le nôtre. L'extase n'enlèvera jamais un peuple qui a si peu compris la religieuse mélancolie de Lesueur. Les mystiques qu'entretient l'école de MM. Périn et Orsel ne feront pas fortune en ce monde moqueur où nous vivons.

Quoi qu'il advienne, au surplus, il faut honorer dans Poussin le maître par excellence de la peinture historique, le peintre réfléchi, imposant et sobre, qui monta par la méditation jusqu'au sublime, en un mot, la personnification la plus forte, sinon de l'avenir, au moins du passé de notre art.

Il y a quarante ans, —et ce n'est pas sans rougir que nous l'avouons, —il y a quarante ans quelqu'un s'avisa qu'on devait élever une statue au Poussin ; et depuis cette époque, une souscription, plusieurs fois abandonnée, mais reprise en dernier lieu par la société libre de l'Eure, n'a pu couvrir encore les frais d'un bloc de marbre ! En France, où tout s'improvise, ce qui a traîné en longueur finit bientôt par

tomber en désuétude. Les particuliers oublient, les académies s'endorment... L'État? il a vraiment bien autre chose à faire qu'à ériger des monuments au génie. Et cependant, quel voyageur ne désire rencontrer aux Andelys la statue de Poussin, sur les rives du fleuve qui coule aux pieds de la statue de Corneille?

EUSTACHE LESUEUR.

De tous ceux qui ont écrit sur les arts, il en est bien peu qui l'aient fait avec cette chaleur d'âme par où se trahit le sentiment des belles choses. Il en est bien peu qui, sachant découvrir dans les ouvrages des artistes les mystères d'une pensée intime ou le secret d'un caractère, les aient appréciés au point de vue de ces causes une fois connues. Pourtant, sans tomber dans l'expression emphatique de l'illustre Vasari, ou dans la docte sécheresse de Félibien, on eût pu trouver place pour un peu d'enthousiasme venu du cœur; et à un critique intelligent, sans partialité mais non pas sans émotion, il eût été facile de faire mieux, en un sens, que les

livres de Roger de Piles, l'incomplète et pâle compilation de Dezallier, ou le recueil d'anecdotes de Descamps. Que le florentin Vasari, élève de Michel-Ange, se soit uniquement préoccupé de la forme, à une époque où il s'agissait de réagir contre l'excès du mysticisme, et où l'art paraissait n'avoir d'autre but que le triomphe de la matière, on n'a pas de peine à le concevoir. On pourra bien aussi ne pas s'étonner qu'un savant historiographe, dont la vie fut employée à tant d'autres recherches, n'ait fait qu'enregistrer froidement des chefs-d'œuvre dont il connaissait beaucoup mieux la généalogie qu'il n'en comprenait la beauté. Et chacun lui pardonnera d'avoir eu moins de sentiment que de science, en considération des grands principes qu'on trouve de temps à autre dans son lourd et ennuyeux dialogue, principes que l'auteur avait puisés dans la conversation et l'amitié du Poussin. Mais alors que la prééminence est assurée à l'esprit, et dans ce pays surtout, où la peinture a toujours été remarquable par la pensée ou le drame, la portée morale ou l'intention poétique, l'appréciation ne saurait s'arrêter à l'enveloppe ; elle doit aller jusqu'au noyau qui maintient le fruit. Comment d'ailleurs s'adresser au grand nombre, si l'on ne veut relever que la pureté d'un contour ou la finesse d'un ton ? La sympathie qu'inspire la perfection d'une rotule ne peut rayonner bien loin, et ces trésors, qui font la joie du connaisseur, il faut les conserver religieusement dans

le sanctuaire; mais ils n'ont aucun prix pour la multitude qui se tient aux portes du temple.

Eustache Lesueur (1), né à Paris, en 1617, d'un sculpteur originaire de Montdidier, fut placé fort jeune dans l'école de Simon Vouet, ce patriarche de la peinture française, qui, entre autres élèves dont la réputation a rejailli sur la sienne, eut le mérite de former Lebrun et Mignard. Dans cette école commença la jalousie de Lebrun contre Lesueur, jalousie qui poursuivit son rival jusqu'au lit de mort; car en peu de temps le talent précoce de Lesueur et son exécution séduisante et facile l'avaient fait choisir par son maître pour partager les travaux commandés par le cardinal de Richelieu au premier peintre du roi. Parmi ces travaux se trouvaient des dessins-modèles pour les tapisseries royales, et ce fut pour le compte du Vouet que son élève entreprit huit compositions romanesques tirées du *Songe de Poliphile.* Ce poëme étrange, ouvrage du religieux dominicain François Colonna, avait illustré son auteur au quinzième siècle, et, comme il arrive souvent, il avait été d'autant plus admiré qu'on y entendait moins; car il était si obscur, si peu intelligible, qu'on ne savait pas au juste dans quelle langue il était écrit. Mais il avait été remis en vogue du

(1) Cette étude fut publiée en 1838. Depuis, M. Vitet a inséré dans la *Revue des Deux-Mondes*, sur Lesueur, un savant et remarquable travail auquel nos lecteurs pourront recourir.

temps de Lesueur, par une nouvelle édition de Beroalde de Berville ; et plusieurs autres peintres, notamment le Poussin, avaient dû emprunter des sujets aux visions de toute espèce *couvertes du voile des teintes amoureuses, et subtilement exposées* dans ce livre bizarre. Quoi qu'il en soit, Lesueur s'acquitta de sa mission avec beaucoup de grâce et de sagesse, sans compromettre la dignité qu'il devait mettre plus tard dans les tableaux religieux.

A cette époque, Louis XIII étant allé revoir Mademoiselle de Lafayette au couvent de la Visitation, avait alloué une forte somme d'argent pour l'embellissement de la chapelle de Sainte-Marie. Mais le Vouet, accablé de travaux à Saint-Germain, à Fontainebleau, à Vincennes, tenant école de son art et donnant des leçons de pastel à toute la cour, depuis que le roi lui-même avait été son élève, se vit encore forcé d'avoir recours au pinceau de Lesueur, pour l'*Assomption* qui devait occuper le cintre de la chapelle. Ce fut là que le jeune peintre, ayant obtenu, comme autrefois Filippo Lippi, d'avoir pour modèle une religieuse, parce qu'on n'avait pas voulu que la présence d'une Fornarina vînt profaner le sanctuaire, conçut pour la vierge qui posait devant lui cet amour profond qui répandit une teinte de tristesse sur le reste de sa vie ; histoire dont un romancier moderne s'est emparé pour l'enrichir de fictions gracieuses, et l'encadrer dans les plus riches développements.

Quand il eut fini son *Assomption* ainsi que les voussures et les médaillons de la chapelle, travaux qui avaient avancé trop rapidement, au gré de son amour, Lesueur fut appelé à décorer de figures mythologiques un pavillon du château de Conflans, appartenant alors au président Le Jay, et devenu plus tard la résidence des archevêques de Paris. De là il partit pour Lyon, accompagné toujours de ses souvenirs et de ses rêves, et arrivé dans cette ville où son nom était déjà connu, il y apprit qu'on l'avait reçu maître à l'ancienne académie de Saint-Luc, distinction qu'il devait à la franchise de Simon Vouet et au rapport que celui-ci avait envoyé à Rome sur les peintures de son élève.

C'est à Lyon que le génie expressif de Lesueur se développa tout à coup à la vue de quelques ouvrages de Raphaël, et que rempli d'enthousiasme pour ce maître sublime, il ébaucha son tableau de *Saint Paul imposant les mains aux malades*, magnifique morceau qu'il destinait comme remercîment à l'académie de Saint-Luc, et qui attira l'attention de Nicolas Poussin. D'après les conseils de ce grand homme, Lesueur, après la mort du Vouet, songea à modifier un peu sa manière expéditive et s'occupa davantage à étudier les bons maîtres d'Italie, surtout l'antique, dont il n'existait malheureusement à Paris qu'un petit nombre de copies et encore moins d'originaux. Mais avec la grandeur qui le caractérisait, le Poussin prit la peine de copier lui-même à

Rome les plus belles antiques pour les envoyer à Lesueur, trait de générosité bien rare parmi les artistes et qui prouve jusqu'à quel point ce noble peintre pouvait se passer d'être jaloux. Marié en 1642, trop pauvre pour aller à Rome, trop simple pour se produire à la cour, Lesueur vécut des ressources de son travail, faisant des *thèses de théologie*, des frontispices de livres et quelques sujets allégoriques de circonstance, jusqu'à ce qu'enfin il fut chargé de décorer le cloître de la Chartreuse de Paris.

Ici va se déployer la sublimité de Lesueur; car il n'aura jamais une plus belle occasion de montrer ce qui est au fond de son âme, jamais il ne trouvera des sujets plus conformes à son caractère et à la nature de son génie. La *Vie de Saint Bruno*, cette collection de vingt-deux tableaux, achevée en trois ans pour un prix très-médiocre, peut être regardée comme l'œuvre capitale de Lesueur, bien que dans sa modestie il donnât le nom d'esquisses à cette suite de chefs-d'œuvre. Sans nous arrêter à décrire toutes ces compositions si bien remplies de l'âme du peintre, nous insisterons seulement sur les principales et sur l'esprit qui domine l'ensemble.

Quoique le Poussin eût fait de Lesueur un disciple de Raphaël et de l'antique, le peintre de la *Vie de Saint Bruno* ne fut comparable qu'à lui-même, non-seulement pour le choix des formes et le jet des draperies, mais encore et surtout pour le caractère général de la conception et l'expression des

choses intimes. Dans Raphaël, le sentiment religieux a presque toujours quelque chose de fier et d'imposant qui confond l'impiété; dans Lesueur, ce sentiment est accompagné d'une candeur qui émeut le plus incrédule. Le peintre d'Urbin laisse voir un peu de cet orgueil que devait lui inspirer la protection des souverains pontifes et le séjour de la ville éternelle. Mais l'artiste naïf et contristé qui peignait les phases de la vie cénobitique avait une foi plus humble, une vénération plus inclinée. C'est là qu'il a trouvé toute une source de poésie et d'émotions. C'est dans la ferveur de ses croyances et dans l'espoir où se retrempait son âme découragée, qu'est le secret de cette peinture religieuse impossible au sceptique. Aussi, personne n'a représenté comme Lesueur les tranquilles monastères bâtis dans la solitude, sur des montagnes inaccessibles; les murs d'enceinte des communautés religieuses, qui sont comme des barrières élevées contre les bruits du siècle, les pénitents à la physionomie austère et pensive, luttant à force de prières contre les mondaines apparitions et les regrets inutiles, et ces longues robes blanches qui traversaient comme des ombres les cloîtres mélancoliques.

Lesueur n'est jamais plus beau que lorsqu'il peint les sentiments qui sont en lui. Dans le premier tableau, où l'on voit une assemblée de peuple écoutant un sermon, il a voulu représenter la foi se manifestant sous toutes les nuances dans des organisations

diverses. Ici, au milieu de la foule, agenouillée sur les dalles de l'église, une femme écoute et regarde le prédicateur dans une sorte d'extase; son corps un peu abandonné, sa tête légèrement renversée en arrière, l'expression admirable de son profil perdu, tout en elle accuse la foi ardente et passionnée, celle qui, chez les femmes ou dans les natures délicates et sensibles, est toujours accompagnée de tendresse, d'exaltation et d'amour. Là, un jeune homme debout, tenant un missel, exprime, par le calme de sa posture, par la sérénité de son visage, cette foi désintéressée et tolérante, qui attend avec patience, qui jamais ne faiblit et ne s'altère; tandis qu'à ses côtés, un homme, la tête courbée et les bras croisés sur la poitrine, semble placé là comme une image du rationalisme qui se sent vaincu et s'humilie. Dans aucune école on ne trouverait un sujet mieux rempli, une disposition plus heureuse; et l'on ne peut trop admirer ici l'harmonie des teintes, la finesse de l'expression et la vérité des attitudes, notamment celle du prédicateur, qui se penche sur l'auditoire, et dont le geste si naturel et si simple a néanmoins tant de chaleur et d'onction.

Ce même docteur apparaît dans le deuxième tableau sur son lit de mort, et dans le troisième on le voit sortir à demi de son cercueil, pour prononcer lui-même, au milieu de l'office des morts, l'arrêt de sa condamnation. Comme la résurrection de ce docteur était ce qu'on prétendait avoir donné lieu à la con-

version de saint Bruno, Lesueur avait été forcé de se conformer à cette fable, dont la tradition était consacrée parmi les chartreux. C'est donc seulement au quatrième tableau que commence la vie du saint. Le fondateur des Chartreux, revêtu d'une longue robe qui n'est pas encore celle de son ordre, est représenté à genoux devant un crucifix. Plongé dans la méditation et la tristesse, il semble repasser en sa mémoire les événements qui ont donné lieu à sa conversion, pendant qu'au loin, dans une campagne aride, on aperçoit deux hommes venant de creuser une fosse où ils déposent un mort. Il n'appartenait qu'à Lesueur d'émouvoir avec si peu, et de répandre sur sa toile ce ton monotone si bien en rapport avec la pensée.

Son génie souple et facile se révèle dans le cinquième tableau, dont le sujet n'était que la variante du premier. Saint Bruno, dans une chaire, environné de ses disciples, leur montre du doigt le ciel, et cherche à leur imprimer la crainte des jugements de Dieu. Quoique l'effet de cette composition soit moins flatteur que celui de la première, elle n'en est pas moins bien sentie, car on y trouve un caractère plus naïf peut-être, une admirable délicatesse de dessin et des draperies d'un style raphaélique, mais, par-dessus tout, une tranquillité de clair-obscur et une couleur éteinte qui répondent parfaitement au recueillement de l'auditoire et à son silence.

Partout Lesueur domine son sujet, partout il est

grand, varié et singulièrement expressif. S'il fait apparaître trois anges à saint Bruno endormi, c'est pour avoir l'occasion de donner à l'un de ces anges cette figure de la vierge du couvent qui était toujours au fond de son cœur et au bout de son pinceau. Tantôt Lesueur nous montre son héros à cheval, traversant d'affreux déserts avec ses compagnons, et prêt à gravir les Alpes pour y découvrir le lieu où sera fondée la Grande Chartreuse; le peintre des affections intimes devient tout à coup un habile paysagiste; il accuse une nature sauvage, grandiose; il dessine de nobles et robustes chevaux, comme s'il eût fait de ces objets l'occupation de sa vie entière. Tantôt il rend avec beaucoup de vérité et d'énergie tous les mouvements, toutes les postures du corps, observés dans les ouvriers qui bâtissent le monastère. Plus loin il redevient naïf dans le tableau où saint Bruno reçoit une lettre du pape. Quel esprit dans la contenance un peu embarrassée de l'envoyé rustique, cherchant à lire l'effet de la lettre sur la figure du chartreux, et ne sachant s'il lui est permis de se couvrir pendant la lecture!

Il serait trop long d'énumérer et de décrire toutes les toiles de cette collection inestimable, qui offre partout des plans variés et pittoresques, un merveilleux emploi de la perspective, et, quand le sujet le comporte, un procédé plus ferme et une plus vive couleur. Mais on ne peut passer sous silence le tableau de la Mort de saint Bruno et celui de son apo-

théose, le premier surtout, qui est un chef-d'œuvre d'ordonnance, d'expression, et clair-obscur. Jamais le pieux génie de Lesueur n'avait trouvé un langage plus pathétique : les différents gestes de la douleur résignée ou inconsolable à la vue du mort étendu sur la paille, la sévère nudité du lieu, et les flambeaux qui jettent sur cette scène une lueur sépulcrale, tout cela est d'un grand peintre, tout cela est digne des plus fameux maîtres et des plus fameuses écoles. C'est que Lesueur a peint comme il croyait et comme il sentait. Il a fait passer dans ses œuvres la foi qui l'animait, la mélancolie qui le fit mourir. Son âme faible et tendre ne voyait dans la vie des cloîtres que l'absence des vulgaires soucis, le mépris des bonheurs imaginaires du monde, et un abri contre les troubles du cœur.

Si nous suivons le peintre de la Vie de saint Bruno sur un plus brillant théâtre, nous le verrons ne jamais sortir de son caractère, apporter en toute chose son humeur rêveuse et cette austérité qu'il tempérait au besoin par je ne sais quelle fleur d'élégance et de bon goût. Comme tous les grands peintres, Lesueur était toujours semblable à lui-même en des sujets divers, et bien qu'il eût un talent flexible et une merveilleuse facilité d'invention, il savait plutôt faire plier son œuvre à son génie, qu'assouplir son génie à son œuvre. Quand il fut appelé à peindre les plafonds de l'hôtel Lambert, il se trouva en concurrence avec Lebrun, qui, plus adroit sans doute ou

plus estimé que son rival, fut chargé de décorer la grande galerie où il représenta les travaux d'Hercule, son hymen et son apothéose. Quant à Lesueur, il eut en partage les appartements qui reçurent plus tard les noms de Cabinet des Bains, Cabinet des Muses, Salon de l'Amour. C'est à la pointe orientale de l'île Saint-Louis qu'est situé cet édifice, qui fut bâti sur les dessins de Charles Levau, pour le président Lambert de Thorigny; il fut habité dans la suite par le fermier général Dupin, et la marquise du Châtelet l'ayant acheté en 1739, le Cabinet des Muses devint celui de Voltaire, qui l'occupa de 1745 à 1749 (1).

Nous visitâmes il y a six ans cette historique demeure, pour savoir s'il restait, des peintures de l'hôtel Lambert, autre chose que les tableaux achetés par Louis XVI en 1777, et qui ornent aujourd'hui le musée du Louvre. A l'extrémité de la rue Saint-Louis en l'île, nous trouvâmes un bâtiment d'une belle apparence, dont les terrasses dominent les deux bras de la Seine et un magnifique horizon. C'est là qu'était installée l'administration des *lits militaires* (car quel est le monument que la spéculation moderne n'a pas envahi, pour l'adapter, à force de replâtrages, à ses conceptions les plus gros-

(1) L'auteur du *Mémorial parisien*, M. Dufey de l'Yonne, ne croit pas que Voltaire ait habité l'hôtel Lambert. Quoi qu'il en soit de ce fait, que nous empruntons à la tradition, le savant et consciencieux historien a dû avoir de bonnes raisons pour le contester.

sières?). Quand j'entrai dans cette cour, dont l'ordonnance avait été troublée par les maçonneries industrielles, quand je montai par cet escalier roide, sombre, dont la rampe de pierre et l'architecture massive et anguleuse présentent un aspect sévère, tel qu'il convenait à la résidence du chef de la justice, je ne pus me défendre d'un sentiment pénible, en songeant aux singulières destinées de l'art dans notre pays. Çà et là, je me heurtais aux plus étranges contrastes. Le premier étage ayant servi à un pensionnat de jeunes demoiselles, les mots *Salle d'étude*, *Classe du soir*, se lisaient encore sur ces portes qu'avait ornées le pinceau de Lesueur, et par où étaient passés tant d'illustres personnages. Ce fut bien pis quand on m'introduisit dans la grande galerie, encombrée à cette heure d'ignobles charpentes, dont les solives ont crevé des paysages de Huysmans, et endommagé les moulures de la plus belle porte qui soit à Paris (1).

La garnison ayant sans doute commandé récemment un grand nombre de matelas, je dus à cet heureux hasard de pouvoir me hisser sur l'échafaudage à moitié dégagé, et contempler de là les vigoureuses fresques de Lebrun, assez bien conservées pour que la lithographie pût en reproduire au moins la com-

(1) Ce travail fut fait en 1838. Depuis, l'hôtel Lambert a été magnifiquement restauré; il est habité par madame la princesse Czartoryska, et tous les amis de l'art se réjouiront de voir d'aussi précieux débris rendus à une vie nouvelle et à l'admiration du voyageur.

position. Dans une pièce voisine, d'une nudité affreuse, on voyait encore des Amours se jouer dans les compartiments du plafond, et servir d'accompagnement à la petite coupole où est représenté l'enlèvement de Psyché. Le concierge nous dit, il m'en souvient, que le nombre des visiteurs était fort rare, et qu'il s'écoulait presque des années sans que personne vînt s'enquérir de ces précieux débris. Quand nous eûmes admiré en silence ce petit chef-d'œuvre, étalant à nos yeux sa beauté solitaire et inutile, je voulus m'enfuir avec l'amateur qui m'avait accompagné dans mon pèlerinage; mais on nous força de parcourir le reste de l'hôtel, qui n'offrait que des salles vides et retentissantes, des murs délabrés, quelques lambeaux de tapisseries, et des plafonds qu'achevaient de défigurer des montagnes de chaises, de tables, de planches pourries, de vieilles commodes, tous objets de luxe réservés, nous dit-on, à l'ameublement des officiers dans les casernes. Ainsi se dégradent et périssent les plus belles choses chez ce peuple inquiet et mobile, que fatigue la durée. Il n'est pas besoin d'aller en Grèce ou en Italie pour trouver à réfléchir sur les grandeurs déchues et le génie oublié.

Il faut donc revenir au Louvre, si l'on veut connaître et apprécier Lesueur dans le genre gracieux. C'est là que triomphent les qualités que l'artiste n'a pu déployer qu'à demi dans ses peintures catholiques. Son pinceau tout à coup s'enhardit, sa cou-

leur devient plus animée et son jour moins timide. Le voici qui emprunte à l'art païen sa simplicité naïve et sa grandeur. Que dis-je? Lesueur n'a jamais vu l'Italie; s'il connaît quelques statues grecques, c'est seulement par les copies que le Poussin lui a envoyées de Rome. Il puise donc en lui-même ce raisonnement élevé qui le conduit sans détour et sans effort jusqu'au plus profond de son sujet; c'est dans sa propre inspiration qu'il trouve cette expression juste et forte qui pouvait se passer de la contraction du visage, tant elle était clairement saisissable dans le mouvement des personnages ou dans leur seule contenance.

Quoi de plus admirable, comme enchaînement des groupes et combinaison des lignes principales, que ces tableaux de l'histoire de l'Amour, si heureusement échappés à l'injure des révolutions? Les Grâces président à la naissance de l'Amour, qui vient au monde dans le vague des airs, et l'Espérance descend le couronner. Dans ce premier sujet, Lesueur n'a besoin que de la grâce naturelle à son pinceau et de cet heureux agencement des figures dont personne ne lui avait appris le secret. Mais au second tableau, où l'Amour est amené dans l'Olympe, le peintre ajoute encore à un incomparable talent de disposition, cette éloquence du langage passionné que son esprit ingénu lui faisait rencontrer du premier coup. A la vue de l'enfant qui se débat dans les bras de sa mère, toutes les divinités se son-

tent frappées par une puissance mystérieuse et irrésistible. Jupiter lui-même se trouble, et semble étonné de ne plus se croire le maître des dieux. Son aigle bat de l'aile, et pendant que les regards de l'Amour ont soulevé la tempête au cœur de Neptune, la froide Junon présente le contraste de sa hautaine indifférence. Sur un plan plus éloigné, la Lune s'indigne de la faiblesse des dieux, qui offense sa chasteté curieuse, sans prévoir qu'elle sera vaincue à son tour, et que ses rayons iront écarter le feuillage qui protége le sommeil d'Endymion.

Plus loin, le fils de Vénus est représenté se laissant glisser mollement sur un nuage, dans une attitude voluptueuse et nonchalante. Il va prendre possession de la terre, précédé de l'indispensable Mercure, et accompagné de la malheureuse Hébé, qui s'enfuit de l'Olympe, toute honteuse de sa chute, et dont il dédaigne l'escorte inutile. Partout Lesueur nous montre combien sa nature tendre, déliée, le rendait propre à raconter ces fables ingénieuses dont il comprenait si bien l'intention délicate et le sens voilé. Jusqu'au bout il se maintient dans la simplicité et le grandiose; toujours ses formes sont pures, ses lignes majestueuses, ses draperies noblement jetées. De toutes ses compositions s'exhale je ne sais quel parfum de l'antique, et pourtant Lesueur ne l'a point connu; mais il a fait mieux que le connaître, il l'a deviné.

Ce qu'il y a de plus beau dans les peintures de

l'hôtel Lambert, ce sont les quatre tableaux représentant les Muses; car un coloris plus brillant, plus chaud, et une plus grande force dans l'effet et le relief viennent s'y joindre à la grâce ineffable de l'arrangement, et à des figures d'une beauté et d'une expression au-dessus de tout éloge.

Dans cet ouvrage, Lesueur se place à côté de Raphaël, et, sans presque rien dérober au peintre du *Parnasse*, il invente des motifs variés et d'une exquise élégance. Ses groupes de Muses s'enlèvent sur un fond de riants paysages, où il est impossible de reconnaître une main étrangère (1), tant il y a d'harmonie entre le principal et l'accessoire, tant les arbres, les lointains et le ciel répondent au mode de la composition et au genre du sujet. Peut-être faut-il relever un peu de petitesse dans ce feuillage, que le Poussin eût traité plus largement, bien que Lesueur pût s'autoriser ici de l'exemple de Raphaël; mais ce défaut n'est-il pas racheté par une touche solide et spirituelle, et par cette vigueur du feuillé que tempère le glacis? Quant aux figures, elles portent l'empreinte d'une pudeur virginale et ce caractère de poésie qui est consacré par l'imagination depuis tant de siècles. L'artiste qui, dans la *Vie de saint Bruno*, avait su rendre aimable la mortification et la pénitence, reste semblable à lui-même en donnant de la modestie à la grâce, comme il avait

(1) Celle du paysagiste Patel, qu'on dit y avoir travaillé.

donné des charmes à l'austérité. En cela, Lesueur se conformait parfaitement aux mœurs du règne de Louis XIII, où ne s'étalait pas encore la corruption brillante de la cour de Louis XIV, et auquel la dévotion du monarque imprimait je ne sais quel air de réserve et de dignité; charmante époque, où le costume était ample, la figure pensive, l'allure grave, où l'amour se faisait avec une naïve politesse dans le mystère des pudiques jardins, dans le cours des décentes promenades.

Nous avons dit que Lesueur avait reçu de Rome des esquisses que le Poussin se donnait la peine de faire d'après les statues antiques pour les envoyer à son rival. Bien qu'on ne trouve aucune trace de ce fait, ni dans les lettres du Poussin ni dans les dialogues de Félibien son ami, on peut y croire, puisqu'il est consigné dans la vie du Poussin et dans celle de Lesueur. Ce fait, d'ailleurs, n'a rien qui doive nous étonner de la part d'un tel homme, car son âme s'y révèle dans toute sa grandeur. Je ne connais pas, dans l'histoire des peintres, de plus noble trait que celui-ci ; mais combien il est plus touchant encore de voir le Poussin travailler à l'élévation d'un autre génie, bercé comme lui dans l'infortune et la pauvreté, quand on compare cette conduite à l'infâme jalousie qui souilla plus d'une page de la *Vie de saint Bruno* et força les chartreux de protéger ces tableaux avec des volets fermant à clef! Au dix-septième siècle, comme aux beaux jours de la re-

naissance, l'envie employa souvent les moyens les plus odieux et les plus vils. Mais en Italie, du moins, cette passion se traduisait quelquefois en actes moins ignobles : Giorgion s'armait de pied en cap pour aller peindre une fresque, et le fougueux Caravage provoquait Josépin au combat.

On rapporte aussi que Lebrun, en accompagnant le nonce du pape dans les galeries de l'hôtel Lambert, doublait le pas en traversant les pièces peintes par Lesueur, et que le nonce l'arrêta en lui disant : « Voilà pourtant de bien belles peintures ! » Quoique les détails de cette anecdote soient diversement racontés, on ne peut douter que le fond n'en soit vrai, et d'ailleurs elle caractérise trop bien l'humeur inquiète de Lebrun, qui craignait toujours d'être supplanté dans les bonnes grâces de Louis XIV, tandis que Lesueur, incapable de s'abaisser jusqu'à l'adulation, avait trop de modestie pour attirer l'attention de la cour, trop de dignité pour briguer ses faveurs.

La candeur de son âme et la douceur de son caractère le livrèrent sans défense à la haine de ses envieux, et le rendirent malheureux et triste toute sa vie. Simple comme La Fontaine, sensible comme Fénelon, Lesueur se tenait à l'écart et pardonnait à ses ennemis ; dans sa bonté inaltérable, il disait en parlant de ses rivaux : « J'ai tout fait et je ferai tout « encore pour en être aimé. » Cependant, poussé à bout par l'injustice et se mesurant enfin lui-même,

il se permit un jour une allégorie où il se représentait triomphant. Mais, comme s'il n'eût pu abdiquer entièrement son admirable nature, il se peignit à demi couché sur un lit de repos, s'abandonnant à sa rêverie mélancolique, pendant que son seul génie terrasse ses calomniateurs et ses envieux. Dans le fond on aperçoit une riante campagne, image de l'avenir vers lequel se tournait sa pensée. Qui ne sent tout ce qu'il y a dans ce contraste? Nicolas Poussin avait eu la même idée; car il est bien rare que le génie n'ait pas conscience de lui-même; si abattu et si découragé qu'il soit, tout grand homme a des moments où il se redresse dans sa fierté contre le siècle qui l'a persécuté ou méconnu; alors, sans attendre les tardives statues de la postérité, il se sent assez d'orgueil pour se couronner de ses mains.

Après cet effort, Lesueur retomba dans une maladie de langueur qu'avaient déterminée ses chagrins, son tempérament faible et les fatigants travaux de l'hôtel Lambert. Il se retira dans ce cloître des Chartreux qui renfermait ses chefs-d'œuvre, et il mourut en 1655, âgé seulement de trente-huit ans. Raphaël était mort à trente-sept. Lesueur n'a laissé que des neveux; on dit qu'un de ses descendants est ce fameux Lesueur qui mourut en 1838, et dont la musique porte encore le deuil. Ses frères, Pierre, Philippe et Antoine, et son beau-frère Thomas Goulay, l'aidèrent dans ses tableaux, qui ont été gravés pour la plupart avec succès par Benoît

Audran, Chauveau, Picart le Romain, Desplaces et Dupuis. Lebrun alla voir Lesueur à ses derniers moments, et quand il lui eut fermé les yeux, il ne put retenir cette parole : « La mort vient de m'ôter « une grande épine du pied. » Si l'on doit ajouter foi à ce fait raconté par un chartreux même, Bonaventure d'Argonne, du moins faut-il rejeter bien loin les injustes soupçons qui ont pesé sur Lebrun, relativement à la mort de son rival.

Il y a au Louvre, dans la grande galerie, quelques tableaux de Lesueur que je ne revois jamais sans émotion et sans les contempler longtemps en silence. Je ne parle pas seulement des vastes toiles où il a représenté *saint Paul prêchant à Éphèse,* — tableau vraiment digne de Raphaël, — ou bien les martyrs *Gervais* et *Protais* traînés devant la statue de Jupiter. Là tout est grand et noble, et vigoureux même. Le peintre des solitudes hospitalières aux âmes blessées passe tout à coup et sans peine à l'expression des scènes bruyantes. Il agite ses draperies, il mouvemente sa composition, il y met la passion, le tumulte. Soldatesque brutale, aux bras robustes, à la pesante allure, juges païens dans leur toge, et les sacrificateurs, et la foule émue, et l'image immobile des faux dieux, tout cela est conçu dans un style aisé, mais puissant, que Lesueur a trouvé, non pas chez Raphaël, mais dans un génie qui n'était pas sans parenté avec celui du peintre des *Loges*. Le dessin facile de ces figures élégantes n'appartient qu'à lui. Qui sait?

Jules Romain eût été plus mâle peut-être, Raphaël plus sévère dans le contour et plus châtié ; mais personne, je crois, n'aurait donné cette délicatesse aux saints martyrs, personne n'eût inventé des visages d'une sérénité plus angélique, ni su recouvrir de teintes mieux attiédies et plus légères ces draperies qui ne doivent point blesser la vue, mais, au contraire, former entre elles une douce harmonie qui laisse tout l'intérêt se porter sur les bienheureuses figures des saints martyrs, déjà ravis en extase.

Je parle surtout de certains tableaux ignorés, perdus dans le nombre, et que les visiteurs ne remarquent point, *la Messe de saint Martin*, par exemple, et *Sainte Véronique*. Là sont des figures qui respirent une sécurité sainte. En parcourant toute l'école française, on ne rencontrerait point une autre fois ce caractère d'inspiration divine, si ce n'est, deux cents ans plus tard, dans le *Saint Symphorien* de M. Ingres. Lesueur était seul capable de trouver cette expression d'en haut. Lui seul aussi pouvait répandre sur ses tableaux la douce lumière qui les fait ressembler aux peintures effacées des murailles d'un pieux édifice ; lumière éloignée, tranquille, amortie, dont s'éclairent des visages d'une incomparable sérénité.

Les femmes antiques n'ont guère plus de grâce que la *Véronique* de Lesueur, que les jeunes filles de la *Messe de saint Martin ;* et elles n'ont pas autant de tendresse. Le sentiment de la grâce antique, tel qu'il apparaît dans les bas-reliefs, s'adresse à la sensua-

lité pure et ne flatte que des yeux avides de volupté. La grâce de Lesueur, au contraire, est imprégnée d'un spiritualisme qui touche et va droit à l'âme. Excepté la *Belle Jardinière*, les vierges de Raphaël sont plus matérielles, leurs carnations sont plus abondantes, leurs formes plus rondes, plus remplies; celles de Lesueur ont une sveltesse heureuse, une suavité pénétrante La pâleur même des teintes, la légèreté d'une peinture unie, à peine épaissie dans les lumières, le vague des cheveux et jusqu'à l'inachevé de certaines formes, tout cela vient en aide au sentiment et plonge l'esprit dans une rêverie que rien ne dérange, ni un contour trop accusé, ni un accessoire en saillie, ni un ton trop éclatant. J'adore Raphaël, je vénère Poussin, Corrége me séduit, Titien m'impose, Rubens et Véronèse m'enchantent; mais j'avoue que rien ne me procure une émotion plus intime et plus profonde que la peinture de Lesueur, peinture calme, suave, silencieuse et recueillie.

Lesueur a été fort peu compris de ses contemporains. Félibien, et après lui Roger de Piles, en ont parlé avec assez de froideur, et ni l'un ni l'autre ne paraissent s'être douté de la poésie répandue dans ses ouvrages. Du reste, ils ont reconnu à ce grand peintre la grandeur et la simplicité de la disposition, la vérité et la noblesse des attitudes, de belles draperies, et enfin un goût délicat, une raison profonde. Nous ne saurions admettre dans toute sa sé-

vérité le jugement qu'en a porté de Piles, en ce qui concerne le matériel de l'art. Il est vrai que Lesueur a quelquefois acheté la grâce aux dépens de la correction, en donnant trop de longueur à ses figures, comme on le voit notamment dans le tableau où saint Bruno lit une lettre ; mais qui ne fermerait les yeux sur ces défauts, en considération d'un dessin si svelte et si élégant ?

Quant à la couleur, c'est bien à tort, suivant nous, que le même critique reproche à Lesueur un coloris sans choix et sans recherche. Cette expression est évidemment irréfléchie, car les tons de ce peintre sont d'une finesse que jamais on n'a contestée, et d'une originalité qui frappe tous les yeux. S'il a pris ses couleurs au hasard, d'où vient qu'on n'en trouve pas de crues ni de choquantes ? d'où vient cette prédilection pour le gris et cet emploi presque constant de l'ocre jaune et de l'outre-mer dans des mélanges légers, vagues et précieux ? Ce qu'il y a de certain, c'est que tout le ton est trop faible ; mais chaque objet perdant proportionnellement de sa vigueur, le défaut nous échappe, et l'œil, sans objet de comparaison, se repose dans l'harmonie. On peut bien ne pas exalter cette qualité dans Lesueur, puisque, couvrant sa toile de teintes générales, il lui était plus facile d'arriver à l'harmonie que s'il eût hasardé des couleurs vives et des teintes locales. Mais s'il agissait ainsi, c'est à cause de l'importance qu'il donnait à la partie principale, et de cette extrême

sobriété dans les accessoires qui lui ôtait l'occasion d'un ton coquet ou éclatant. Au surplus, il est bien difficile de concevoir que la composition de Lesueur pût se colorer impunément de nuances plus brillantes et plus chaudes. Ne voyez-vous pas que l'artiste lui-même a voulu que l'exécution s'humiliât devant la pensée? Vous demandez qu'on applique la pâte des Vénitiens sur ces lignes pieuses, et vous ne craignez pas que la prétention de la forme ne fasse disparate avec la gravité du fond? Qu'ont à faire le pinceau du Titien et la brosse du Véronèse sur des tableaux où il ne s'agit ni de faire chatoyer de riches draperies, ni de faire palpiter une nature charnelle? Si Lesueur évite les effets saisissants du clair-obscur, c'est qu'il fait toujours un peu nuit dans sa tête mélancolique; s'il a une palette monotone et une couleur éteinte, c'est que sa pensée fuit le grand jour et se complaît dans les vapeurs du crépuscule.

Laissez-lui donc revêtir d'une enveloppe austère un spiritualisme élevé; surtout ne lui contestez pas sa véritable place. Soit qu'il peigne l'enthousiasme qu'excite la prédication de saint Paul, soit qu'il représente deux jeunes martyrs traînés au supplice, il n'a rien à envier au Poussin et il est bien près de Raphaël. Mélange de suavité et d'énergie, d'humilité et d'indépendance, Lesueur a su concilier le respect des formes avec la liberté de l'inspiration, et il a combiné l'observation de la nature vivante et agissante avec cette idéalité calme que réalise la sculpture antique.

S'il nous paraît plus grand qu'il ne parut à ses contemporains, c'est sans doute à cause de son ardente foi, qui contraste aujourd'hui avec notre scepticisme ; peut-être aussi l'aimons-nous davantage à cause de sa vie malheureuse, de sa mort prématurée, et de cette persécution qui semble lui avoir survécu ; car longtemps après sa mort, à Saint-Étienne-du-Mont, où il fut inhumé, une main inconnue effaçait la simple épitaphe qui était gravée sur sa tombe.

MOISE VALENTIN.

Il existe dans les ateliers de peinture une race d'hommes fiers et rudes qui sont toujours prêts à réagir dans le sens de la matière dès qu'on parle de reconnaître la domination de la pensée. Suivez-les quand ils parcourent la galerie du Louvre, cette double haie de chefs-d'œuvre; ils regarderont d'un œil indifférent les compositions mystiques où l'expression des vieilles croyances se cache sous des formes amaigries et quelquefois sous une peinture décolorée; ils s'arrêteront à peine devant ces sublimes toiles de Lesueur, où les pieux personnages d'autrefois vous apparaissent comme des ombres, tant l'exécution est timide, tant elle est humble et soumise à l'idéal. Mais s'ils rencontrent quelque

scène vulgaire où des chairs palpitantes se détachent sur l'obscurité du fond, il n'en faut pas davantage pour les émouvoir et les disposer à l'enthousiasme.

L'énergie du mouvement, l'expression du geste, le bonheur des raccourcis, c'est là ce qu'ils admirent et vous font admirer. « Voyez, disent-ils, comme « ces muscles sont bien attachés et fonctionnent « librement! avec quelle aisance sont emmanchées « les épaules! comme on sent bien la présence des « os et la solidité des tendons! Voilà des yeux hu- « mides, des narines qui respirent, et de la chair « où il y a du sang. » De l'intention du peintre et de la pensée qui doit planer sur l'ouvrage, pas un mot. Que leur importent la valeur du fond et le choix du sujet? Une bande de brigands attablés dans une caverne, et chantant, après boire, avec des filles de joie, les intéresse bien autrement que le *Christ aux Oliviers* ou le *Tombeau d'Arcadie*. Épris de la matière, et la regardant comme une portion de la divinité même, ils ne peuvent comprendre qu'il y ait un choix à faire entre ses diverses parties : pour eux, toutes les formes de la nature ont le même charme, tous les membres de l'humanité se valent, ayant tous une beauté particulière qu'il faut savoir découvrir. Dès lors, ils ont d'autant plus de préférence pour le peintre, qu'il s'est donné moins de peine pour choisir; et comme la simple imitation suffit à leur ardent amour de la forme, ils ne demandent pas à la matière de penser, ils ne lui demandent que d'être.

C'est surtout parmi ces panthéistes que se trouvent les admirateurs de Valentin.

Moïse Valentin, l'un des grands peintres français, est né dans la petite ville de Coulommiers, en Brie, en 1600. Encore enfant, et loin de tout ce qui pouvait lui faire deviner son génie, il prononça un beau jour le mot du Corrége, sans le connaître. Je ne sais pourquoi quelques auteurs ont voulu le considérer comme appartenant à l'école romaine ; car, si la France peut le revendiquer comme un de ses enfants, ce n'est pas seulement pour l'avoir vu naître, c'est aussi parce que le goût de la peinture s'était manifesté en lui bien avant qu'il n'allât à Rome s'inspirer des merveilles du Vatican.

Né d'un père qui exerçait une profession étrangère aux beaux-arts, et dans un pays célèbre par de méchants vins et de bons fromages, il fallait assurément que ses facultés naturelles fussent bien puissantes pour prendre l'initiative, et suppléer à l'absence de tout chef-d'œuvre qui pût échauffer sa tête.

S'il est vrai qu'il fit d'abord un voyage à Paris, ce ne fut pas du moins pour entrer à l'école de Simon Vouet, comme l'ont prétendu quelques biographes ; il suffit d'un simple rapprochement de dates pour relever cette erreur. C'est en 1602 que Simon Vouet partit avec M. de Sancy pour Constantinople ; à cette époque, Valentin n'avait que deux ans. Or, Vouet ne revint à Paris et n'y fonda son école qu'en 1627,

suivant le témoignage de Félibien. A cette époque, Valentin était déjà un peintre en grande réputation à Rome; il habitait depuis longtemps cette ville, et il devait y mourir. D'Argenville est tombé en contradiction, lorsque après avoir prétendu que Valentin avait été ébauché à l'école du Vouet, il dit ailleurs que le goût du Vouet tenait de celui de Valentin. Ce serait supposer que le maître aurait pris plus tard des leçons de l'élève, ce qui n'est pas vraisemblable. Il faut croire, comme l'ont observé des historiens plus récents, que ces deux peintres, se trouvant à Rome dans le même temps, étudièrent l'un et l'autre la manière du Caravage.

Quoi qu'il en soit, à l'époque où Valentin arriva en Italie, le Caravage venait de mourir; on commençait à s'affranchir de l'influence qu'il avait exercée pendant sa vie. Comme beaucoup de réformateurs, il avait séduit ses contemporains en appuyant un faux système par des chefs-d'œuvre, de mauvais principes par de beaux exemples. Lui mort, il ne restait plus dans Rome que deux partis, celui de Josépin et celui des Carraches, représentés par le Dominiquin et le Guide, et ces rivaux n'avaient plus que bien peu de chose à faire pour démontrer que la nature n'est pas noire, et que le génie du Caravage n'excusait ni son mépris pour les formes nobles et choisies, ni son horreur pour le grand jour.

Valentin vint à Rome dans le temps de cette réaction, que la présence du Poussin allait rendre

encore plus puissante ; car ce grand peintre ne tarda pas à se prononcer entre les divers partis, et à mettre chacun à sa place. D'une part, il désigna le Dominiquin comme le plus grand des peintres après Raphaël; de l'autre, il dit, en parlant du Caravage : «Cet homme est venu pour détruire la peinture (1). » Cependant, Valentin était entraîné vers l'imitation du Caravage; son instinct l'y avait conduit de prime abord, et rien ne pouvait le détourner de cette voie, ni la tendance générale à en sortir, ni l'autorité des conseils du Poussin, dont il était l'admirateur et l'ami, tant il est vrai qu'il obéissait en cela à une organisation plus forte que l'empire exercé par un grand homme.

Le voilà donc à l'œuvre, s'exaltant pour les formes que les autres méprisent, préférant la force à la grâce, et prêt à soutenir avec le Guerchin la théorie du contraste contre les défenseurs de l'unité. Génie rude et plébéien, c'est dans le peuple qu'il cherche des sujets et des modèles ; c'est là qu'il trouve la réalité toujours assez noble, pourvu qu'il puisse la rendre palpitante et saisissable. Dans son amour pour cette nature qui lui paraît injustement négligée, il lui prodigue la lumière et l'ombre afin qu'elle ait du relief, de la vigueur, de l'éclat ; et, ne

(1) Lorsqu'il prononça ce mot célèbre, qui n'est vrai qu'en un sens, Poussin n'avait pas vu, sans doute, le sublime portrait du grand-maître de Malte, Alophe de Vignacourt, couvert de son armure retentissante, et suivi de son délicat et joli page.

sachant comment l'ennoblir, il l'environne de ténèbres, il lui donne la poésie de la nuit. Le soir, il court les tavernes de Rome, il s'enfume dans les tabagies pour y étudier la physionomie des joueurs, surprendre la pose des ivrognes ou la grimace des chanteurs ambulants. Mêlé, comme Callot, à ce peuple débraillé et vagabond, il observe ses mœurs, ses allures tantôt insouciantes, tantôt passionnées, et sa beauté fière et mâle qui perce sous les haillons. Quelquefois, pour que rien ne lui échappe de la réalité qu'il poursuit, il s'oublie dans de mauvais lieux où il rencontre marauds et cavaliers confondus en un pêle-mêle étrange et philosophique, où la même lumière qui tombe sur les épaules nues d'une robuste courtisane, accuse la misère du goujat en guenilles et fait briller l'épée qui bat les talons du gentilhomme en pourpoint.

Cependant le célèbre cardinal Barberini, neveu d'Urbain VIII, grand protecteur des artistes, et en particulier de Nicolas Poussin, ayant ouï parler de *Monsieur Valentino* (comme on l'appelait alors en Italie), désira le voir et le protéger aussi. Il lui demanda, entre autres tableaux, une vue de Rome avec l'Anio et le Tibre, dont il s'acquitta fort bien, au dire de l'historien Baglione, qui l'avait vue exposée de son temps dans le palais de la chancellerie apostolique. Ce fut pour le même cardinal que Valentin peignit la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, grande toile couverte de nombreuses figures touchées

avec la fermeté hardie qui déjà le caractérisait, *gagliardamente tocco*, dit la notice italienne. Mais son œuvre capitale fut le Martyre des saints Processe et Martinien, qu'il exécuta pour la basilique de Saint-Pierre, dans cette manière caravagesque devenue la sienne, et où il eut occasion de déployer une incroyable énergie de pinceau. Les deux patients sont étendus et garrottés ensemble, *tête-bêche*, sur un appareil mécanique, et la corde qui leur lie les pieds et les mains va s'enrouler sur l'axe d'un cabestan que fait tourner le bourreau, tandis que ses aides flagellent les martyrs ou se préparent à leur passer des fers rouges au travers du corps, en attendant qu'ils soient écartelés.

Le tableau de Valentin fut apporté à Paris, à la suite des conquêtes de Bonaparte, à cette époque mémorable où Rome n'était que le chef-lieu d'un département français. Mais après la seconde invasion, en 1815, il fut repris et remporté dans les fourgons du vainqueur, qui ne pensa pas, comme autrefois le consul Mummius à Corinthe, que l'or des vaincus pût racheter des objets d'un tel prix, ni qu'il fût bien facile de trouver quelque part un autre Valentin pour en refaire de pareils. Singulier privilége qu'ont les choses de l'art, de voyager ainsi sans péril à travers le monde, dans les bagages des armées victorieuses, pour qui la simple possession d'un chef-d'œuvre est souvent le gage des honneurs de la guerre et le plus précieux des trophées !

Du reste, comme si les papes eussent prévu ces vicissitudes, ils avaient fait exécuter une copie en mosaïque du tableau de Valentin, conservé en original au palais de Monte-Cavallo, et cette copie, ouvrage de Cristo-Fori, est encore aujourd'hui un des plus beaux monuments de Saint-Pierre de Rome, où elle est placée à côté du Martyre de Saint-Érasme, autre mosaïque d'après le Poussin.

Toutefois on peut affirmer que les sujets religieux ne convenaient point aux dispositions naturelles du Valentin, ni au caractère tout particulier de son talent, remarquable par la franchise de la brosse, mais non par la sagesse de la conception. Le peintre que la fréquentation du Poussin n'avait pu ramener à des intentions plus élevées, à une manière plus grave de sentir et de pratiquer l'art, était certainement incapable de comprendre les beautés qui ont leur source dans le christianisme. Il eût été aussi absurde de demander au Valentin des tableaux de dévotion traités dans le sentiment qui leur convenait, que d'attendre du pinceau mélancolique et chaste de Lesueur la représentation des brutalités d'une orgie. Il naît souvent dans le domaine de la peinture de ces hommes exceptionnels si fortement trempés que rien ne les détrempe, individualités tout d'une pièce qui ont une beauté incorrigible à laquelle il ne faut point toucher imprudemment, car en arrachant le mauvais on risquerait d'emporter le bon. Il faut les accepter comme la nature nous

les donne, pour le plaisir de l'imagination ou l'enchantement des yeux.

Aussi quand Valentin a suffisamment travaillé pour les papes et les cardinaux, il retourne à ses sujets de prédilection ; il reprend le genre de vie que son tempérament lui a fait choisir. Contempteur, comme son maître, de tout ce qui est règle, convenance, philosophie de l'art, il laisse là chrétiens et païens, et la religion et l'antique, et Phidias et Raphaël. Le *Laocoon* lui paraît aussi ennuyeux que les saints et les martyrs ; la noble anatomie, les nudités idéales l'intéressent beaucoup moins que la veste des garçons d'auberge ou la cuirasse des Heiduques. « Il prit la nature sur le fait et comme « elle s'offrit, dit M. Félix Pyat. Plus de Vénus, des « bohémiennes; plus de draperies, des guenilles; « plus de formes consacrées, plus de lignes tra- « ditionnelles : les formes du premier venu, les « bras et les jambes du passant. Plus de dieux ni « même de demi-dieux : des musiciens ambulants, « des soldats, des buveurs, des fumeurs, des men- « diants bien troués, bien rapiécés, la vie commune, « sans choix, au hasard ; le prisme bizarre, bigarré, « désordonné, et toujours harmonieux et toujours « poétique, de l'extrême réalité. »

Cette appréciation est bien sentie et bien exprimée ; mais il ne faudrait pas croire que Valentin n'a peint que des haillons et s'est toujours complu dans l'observation d'une nature ignoble, banale et con-

trefaite. Quoiqu'il ait dans l'ordonnance moins de grandeur que le Caravage, et que sa manière ne soit ni aussi large ni aussi imposante que celle du peintre lombard, il savait pourtant donner une certaine distinction aux scènes les plus triviales, et comme s'il eût craint de ne pas obtenir assez d'effet par le seul contraste de la lumière et de l'ombre, il en cherchait un autre dans le rapprochement des draperies, peignant toujours, à côté de la bure du pauvre, le satin et le velours du riche.

Au surplus, les toiles de Valentin que possède le musée du Louvre sont plus que suffisantes pour nous faire apprécier la vigueur et l'originalité de son talent; car elles renferment toutes ses qualités distinctives, et peuvent par conséquent servir de base à la définition exacte de son caractère. Parmi ces tableaux, quelques-uns, il est vrai, sont empruntés à l'histoire sacrée; mais ils n'y tiennent en vérité que par la nature du sujet et par la bonne volonté du spectateur.

Pour Valentin, la *chaste Suzanne* ne sera point une de ces femmes timides en qui la beauté donne du prix à la pudeur, et dont les charmes laissent des regrets à qui n'a pu les séduire; une femme enfin telle que la peignit cent ans plus tard l'habile et gracieux Santerre : ce sera une pauvre servante ayant la main rouge encore de la vaisselle qu'elle vient de laver, une simple fille du peuple aux durs appas, pudique sans affectation et sans coquetterie,

sachant à peine ce qu'on lui veut, et ne se croyant pas une beauté capable de ranimer de séniles ardeurs.

Les deux vieillards qui ont jeté sur cette femme des yeux concupiscents, sont des hommes en qui la passion est en lutte avec l'âge, vigoureux encore et bien conservés, malgré les rides innombrables de leur front. L'un d'eux, dissimulant son embarras et sa honte sous une apparente colère, cherche à se justifier en accusant; sa figure est d'un assez beau caractère, son geste est énergique, sa draperie bien jetée : c'est un modèle du Poussin rendu avec le pinceau de Manfredi. L'autre, oubliant les soldats qui l'emmènent et le juge qui va le condamner, est uniquement préoccupé de la jeune fille dont la vue éveille encore ses désirs; son regard est humide et voilé, sa bouche lui donne l'expression d'un satyre, son crâne est garni de cheveux grisonnants, mais touffus et bien plantés. C'est une tête commune, traitée dans le sentiment de l'Espagnolet, avec un peu de sécheresse dans les plis de la peau, mais aussi avec une vigueur de modelé, une justesse de ton et un accent de vérité sans exemple.

Valentin était inhabile à l'expression, à moins qu'il n'eût à faire parler les plus vulgaires affections de l'âme. Bien loin de comprendre les nuances du sentiment et les différents langages des passions, il ne savait en saisir que les images les plus grossières, les plus simples, et, à son égard, le mot *expression* peut s'entendre non-seulement de la contraction du

visage, mais encore des convenances historiques ou philosophiques, et des circonstances inséparables du sujet.

Pour savoir ce qui lui manque sous ce rapport, il n'est pas même besoin de le comparer au Poussin. Sans doute, il serait injuste de rapprocher le *Salomon* de Valentin, jeune homme imberbe, mal couvert, au tempérament lymphatique, aux jointures engorgées, sans dignité et sans tenue, de cet autre *Salomon* si majestueusement drapé et pourtant si simple, calme, impassible, siégeant avec grandeur, exprimant son impartialité par son attitude, et signalant du doigt la bonne cause sans presque se mouvoir. La connaissance de la valeur du geste, la puissance de la pantomime, sembleraient d'abord devoir être le partage du peintre qui ne s'attache qu'à la réalité, et pourtant elles n'appartiennent qu'au peintre philosophe, qu'à celui qui, non content d'observer le signe extérieur des passions, veut savoir ce qui les fait naître dans le cœur de l'homme. Pour bien connaître les passions dans leurs effets, il faut les bien connaître dans leur source.

Dans ce *Jugement de Salomon*, la véritable mère est une belle femme dont les cheveux noirs font ressortir la blancheur de ses larges épaules. Elle se retourne pour arracher son enfant au soldat qui fait mine de le couper en deux ; et ce mouvement laisse deviner le type romain dans les lignes sévères de son profil perdu. C'est par là qu'elle se distingue de

la fausse mère, dont le geste est hypocrite, et dont la figure est empreinte d'un caractère de bassesse, comme si le peintre, dans son ignorance du jeu des physionomies, n'eût pas trouvé d'autre moyen de faire reconnaître la bonne et la mauvaise mère, que de dispenser la beauté à l'une, à l'autre la laideur.

On peut remarquer sur cette toile de Valentin un de ses défauts les plus constants, qui est de donner à la chair un aspect métallique. On y voit, sur le second plan, des fronts de vieillards qui brillent comme du bronze; et quant à l'enfant mort qui est étendu aux pieds de Salomon, c'est sans doute un chef-d'œuvre de modelé, mais il ressemble trop à une statue d'airain. Ce défaut chez un peintre qui en a si peu dans la pratique, tient sans doute à ce qu'il modèle dans les clairs avec des demi-teintes plombées, tandis qu'il exagère, en certains cas, la transparence des reflets, attribuant ainsi à un corps naturellement mat ce qui appartient seulement aux corps durs et polis; car la lumière n'a pas seulement pour effet de donner aux divers objets la couleur qui leur est propre, elle a aussi la propriété merveilleuse de nous faire distinguer la nature de ces objets par la seule manière dont ils la réfléchissent ou l'absorbent. Quelle que soit l'intensité de la lumière quand elle frappe sur la chair, ses rayons sont légèrement amortis par la surface de l'épiderme, de même que, dans la campagne, elle glisse douce-

ment sur les terres labourées et les collines herbues, tandis qu'elle éclate sur les rochers.

Néanmoins, si Valentin est admirable, c'est surtout par la vérité et la force de l'exécution, et partout où le sujet n'exige point les qualités morales qui lui manquent. Pour le comprendre, pour l'admirer plus à l'aise, il faut l'étudier quand il représente les épisodes pittoresques de la vie réelle qu'il a choisie pour épopée. Il faut le suivre dans cette atmosphère grasse et fumeuse des corps de garde, où des soldats jouent aux cartes, pendant que d'autres se font dire la bonne aventure ou raclent sur des violons.

Nous voici dans une retraite de *bohémiens*. Une sorcière sale et basanée ayant sur la tête une serviette pliée, comme les femmes de Frascati, et cachant sa figure dans l'ombre, examine la main d'une espèce de lansquenet qui se fait prédire l'avenir. La tranquillité de cette magicienne de bas étage contraste avec la vive émotion que trahit la contenance du soldat, et, comme s'il ne suffisait pas pour le troubler de l'étrangeté des figures qui l'environnent et de l'aspect de cette caverne, où ne pénètre par le soupirail qu'un jour mystérieux, les compères de la prophétesse achèvent de monter l'imagination du patient en exécutant à ses oreilles une musique bruyante. A gauche, dans l'obscurité, on aperçoit un homme, qui, passant sa main dans la poche de la bohémienne, en tire un coq vivant, sorte d'animal

symbolique, comme en ont ordinairement les vieilles sibylles. En vérité, il est impossible, je ne dis pas seulement de peindre d'une main plus savante et plus vigoureuse, mais encore de mieux initier le spectateur aux mystères de cette vie que menaient les Bohémiens d'alors, race proscrite et vagabonde, au costume bizarre, au teint cuivré, qui vivait de rapines ou de la crédulité publique, se couvrait de draperies aux couleurs voyantes, et trouvait dans toutes les villes quelque réduit ténébreux ignoré de la justice, refuge ouvert à tous les aventuriers sans feu ni lieu.

Les tableaux de Valentin ont la même substance que les gravures de Callot; les uns et les autres sont la vive représentation des mœurs d'une époque; mais bien que l'époque de Valentin soit la même que celle de Callot, il y a une différence marquée dans leur manière de la voir. Et ce qui fait que cette brillante arabesque ne s'est pas déroulée aux yeux du peintre de Coulommiers comme aux yeux du graveur de Nancy, c'est que chacun d'eux a donné à ses observations la teinte de son caractère, et leur a imprimé le cachet de son esprit. L'un a pris le côté burlesque, l'autre le côté poétique.

Celui-ci a été frappé de la démarche du passant, de la désinvolture du cavalier, de cette misère qui de son temps se recouvrait d'un vernis d'élégance. Il a représenté la vie extérieure, agitée, ambulante; il a vu défiler devant lui ces joyeuses caravanes de

gueux qui festinent sur l'herbe, se partagent le butin en plein air et font briller leurs guenilles au soleil.

L'autre, au contraire, a observé la vie intérieure de cette chevalerie errante; il est entré avec elle dans les lieux inconnus où elle se reposait de ses fatigues, où la nuit, à la clarté des flambeaux, elle se donnait tous les genres de plaisir; dans ces lieux dont la mauvaise mine était rachetée par l'éclat des draperies, par la poésie du mystère et par l'étalage insolent d'un luxe de contrebande.

Callot travaillait en riant; ces mœurs qui depuis longtemps n'étaient plus les siennes, il les étudiait sans déranger sa fraise, sans rien perdre de l'esprit du philosophe et des façons du gentilhomme. Valentin, lui, se mêlait à ses modèles; il prenait sa part de leurs habitudes, il les trouvait beaux, et les copiait sérieusement et avec passion. Callot faisait de la morale avec l'eau-forte, Valentin se servait du pinceau pour peindre les bandits de bonne maison, les *don César* de son temps.

Car, de bonne foi, que sont les prétendus *Concerts de famille* qui figurent au musée du Louvre et qu'on y admire sous ce titre? Quel nom donner aux personnages qui exécutent un morceau d'ensemble, rangés autour d'une table recouverte d'un riche tapis? Ne les prendrait-on pas pour des amateurs de la plus haute volée? tous sont parfaitement costumés; les uns sont revêtus de superbes cuirasses

qu'on croit entendre retentir, tant elles sont vraies ; d'autres ont de magnifiques pourpoints avec la plume au feutre et la dague à la ceinture ; la femme forte et fière qui bat la mesure sur une épinette est d'un type commun, mais elle est bien mise et digne de ce qui l'entoure ; la partie est brillante et complète : basse, guitare, violon, cornet, rien n'y manque ; chacun de ces instruments apporte la beauté de ses tons à l'harmonie générale de la couleur : vous croyez être enfin en bonne et brave compagnie... mais en y regardant bien, vous apercevez de mauvaises figures, vous voyez luire dans le fond du tableau telle face patibulaire qui vous avertit que ce lieu est suspect, que ces pompeuses draperies ressemblent à la dépouille du voyageur détroussé, et que tous ces beaux seigneurs pourraient bien être des voleurs de grand chemin.

Pour n'avoir pas à s'y méprendre, il faut s'arrêter devant un autre tableau de Valentin, qui représente aussi un *Concert*. N'est-ce pas plutôt un cabaret où le quatuor n'est qu'un intermède pour passer à d'autres divertissements ? Allez-vous prendre pour d'honnêtes virtuoses tels jeunes gens à la face enluminée qui accompagnent la chanteuse sur le violon et la mandoline, pendant que leurs compagnons se coupent des tranches de pâté ou suspendent leurs lèvres à des dames-jeannes vêtues d'osier ? Franchement, voilà un concert qui ne saurait être aux yeux de l'observateur que la partie la plus décente d'une

orgie, et je ne puis voir que la matrone d'un bouge dans la cantatrice échevelée qui conduit l'orchestre. Mais, après tout, quelle vigueur! quelle animation! comme ce tableau vous captive par la magie du clair-obscur, par l'imprévu des contrastes! Qui s'attendrait à voir à côté d'un *signor cavaliere* si gracieusement ajusté une courtisane épaisse et charnue qui livre sa poitrine à la lumière, et dont la peau ne laisse deviner, sous sa rudesse, ni la couleur ni la circulation du sang?

Et puis, dans une si grande fidélité d'observation, il y a non-seulement le mérite de l'ajustement et de la couleur locale, mais une certaine valeur historique à laquelle le peintre n'avait pas songé. Car il est impossible de ne pas retrouver dans cet homme à la jambe fine, à la tournure élégante, qui garde encore le costume des Médicis, et dont la figure ne porte qu'à demi les traces de l'abrutissement et de la dégradation morale, le type des héros mystérieux qui menaient à Rome une vie romanesque, maniaient également l'épée du gentilhomme et le stylet du sbire, hantaient les mauvais lieux et se croyaient tout permis parce qu'ils étaient neveux d'un cardinal ou bâtards du pape.

Mais, sans parler du singulier mélange des personnages, que dire du bloc de marbre orné de bas-reliefs qui sert de table aux musiciens, et sur lequel figure un large pâté avec le couteau qui l'a entamé? Ravaler l'antique jusqu'à le placer dans

un endroit pareil, faire d'un bas-relief le support d'un pâté!... ce n'est pas Poussin qui se fût permis d'acheter, au prix d'une aussi monstrueuse inconvenance, l'effet d'une opposition tranchée! Voilà bien, du reste, où en viennent tous ceux qui dédaignent la beauté et professent le mépris de tous les principes reçus. Ils ne savent produire de l'effet qu'en ayant recours à la puissance des contrastes. De l'idéal ils font le piédestal de la réalité, et quand ils admettent la beauté dans leurs ouvrages, c'est pour qu'elle serve de repoussoir à la laideur.

Les désordres de Valentin furent la cause de sa mort. Un jour, dans les grandes chaleurs de l'été, il était allé avec ses compagnons s'amuser follement en certain lieu où il avait bu et fumé avec excès, suivant son habitude (1) et s'était extraordinairement échauffé. Quand la nuit fut venue, comme il regagnait sa demeure à travers les rues désertes de Rome, en passant sur la place d'Espagne, auprès de la fontaine *del Babuino*, il eut envie de se jeter dans le bassin pour éteindre le feu qui le dévorait. Cette imprudence lui valut sans doute quelque pleurésie, car il mourut en peu de jours, à la fleur de l'âge, n'ayant encore que trente-deux ans.

N'est-ce pas ainsi que devait mourir cet homme étrange qui toujours avait été entraîné par la fougue de son tempérament, et dont la manière de vivre

(1) V. Baglione, *Vite de' Pittori*.

avait tant ressemblé à sa manière de peindre; cet homme, aussi peu ménager de ses forces qu'indocile aux convenances de l'art, inaccessible aux conseils de la prudence comme il avait été oublieux des remontrances du Poussin. Avec un pareil caractère, Valentin ne pouvait rester riche, en supposant qu'il eût pu le devenir. Aussi mourut-il si pauvre qu'il ne laissa pas même de quoi se faire enterrer. Ce fut le cavalier Cassiano del Pozzo qui paya les frais de ses funérailles.

Moïse Valentin occupe dans l'École française le même rang que tenaient le Caravage à Rome, Salvator à Naples, l'Espagnolet à Madrid, Gérard *della notte* en Hollande.

Après le grand mouvement de la renaissance, qui n'avait été qu'un retour au matérialisme antique, il se trouva des hommes qui ne furent pas encore satisfaits. Michel-Ange avait fait du *Jugement dernier* une grande planche d'anatomie; il avait disséqué le corps humain et observé le jeu des muscles dans toutes les positions. Raphaël avait donné à la matière toute son importance; il ne s'était pas cru obligé, comme les successeurs de Cimabuë, de mortifier la chair. Après avoir partagé l'apparente ferveur du Pérugin, il s'en était éloigné peu à peu, et avait fini presque par aimer la forme pour elle-même. Eh bien! cette grande réaction contre l'ascétisme gothique, qui fut sinon opérée du moins achevée par Michel-Ange et Raphaël, cette réaction ne parut pas

suffisante et complète. On voulut aller plus loin. Ces grands hommes n'avaient pris à la nature que ses formes les plus pures et les plus nobles : l'école du Caravage n'admit aucune distinction, aucun choix. Elle s'attacha aux plus grossiers phénomènes de la matière, plaçant la valeur de l'ouvrage dans la seule beauté de l'exécution.

Valentin a été parmi nous le représentant de ce panthéisme, et de nos jours ses admirateurs devraient être plus nombreux que jamais. Cependant, personne au Louvre ne copie ses tableaux, soit que nos jeunes peintres désespèrent de jamais atteindre à une pratique aussi savante, soit qu'ils aient le bon esprit de comprendre qu'il ne faut point imiter les hommes qui n'ont dans leur génie qu'une excuse. Ce maître, aujourd'hui délaissé, a pourtant tout ce qui peut séduire, la poésie de la couleur, le prestige des ombres outrées, le relief des chairs, ces beautés saillantes enfin qui, nous remuant au premier aspect, nous empêchent de discerner les parties que l'artiste a sacrifiées à l'effet; car c'est seulement à ce prix qu'il a pu s'emparer en si peu de temps de notre admiration.

Un jour qu'on montrait au Poussin, comme le dernier mot de l'art, le tableau du Caravage qui représente *la Mort de la Vierge*, Poussin répondit : « *C'est une scène de domestiques.* » Ce mot d'un grand homme devrait avoir tranché à jamais une question tant débattue. C'est un coup de massue porté à tous

ceux qui nient l'intervention du jugement dans le choix des formes, et ne reconnaissent ni l'importance du fond, ni la valeur du sujet, ni la prééminence de la pensée.

FIN DE L'INTRODUCTION.

HISTOIRE

DES

PEINTRES FRANÇAIS

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

LOUIS DAVID.

LOUIS DAVID.

Depuis que le charmant et licencieux Watteau était sorti des coulisses de l'Opéra, tout barbouillé de rose et de vermillon, l'art était tombé en France dans une sorte d'ivresse érotique, à la suite de cet enfant perdu de Rubens. En dépit des graves exemples de Lemoine, qui prenait au sérieux son titre de peintre, jusqu'à se donner la mort avec son épée, ce n'était plus dans notre école qu'une débauche universelle, un délire de sensualisme dont il n'y a pas d'autre exemple. Tous avaient perdu la raison ou la pudeur. Cette alcôve, que les maîtres flamands eux-mêmes n'avaient peinte que dans le fond de

leurs tableaux, perdue dans une ombre convenable et pudiquement fermée, nos artistes en faisaient maintenant sans cérémonie le premier plan de leur composition ; de sorte que des préliminaires on était passé à la conclusion du roman.

Il ne s'agissait plus de l'amour tel qu'on l'avait représenté jusqu'alors, trahi par la contenance ou par le geste, se lisant dans l'humidité des regards, se permettant tout au plus un baiser qui ne dérangeait point la collerette ; c'étaient des gravelures mal protégées par le paravent des boudoirs, des négligés trop galants, comme en faisait Moreau, ou des secrets de chambre à coucher sur lesquels tombait tout exprès la lumière. Et ceux que les marquises n'avaient pas admis dans leur confidence ou dans leurs ruelles, s'en dédommageaient en peignant les entreprises de Colin, les faiblesses de Lise, et les plus lestes aventures de la saison où l'on coupe les foins. Pour comble d'infortune, le paysage, quand il servait d'encadrement à ces folies, n'offrait plus qu'une nature imaginaire, impossible, au lieu de ces arbres légers que Watteau touchait du moins avec esprit, au lieu des ciels suaves où se reconnaissait la main d'un coloriste.

Fallait-il orner une chapelle pour les Petits-Pères ou les Jacobins de la rue du Bac, la Vierge y avait toujours le nez retroussé et la bouche en cœur. Si les divinités mythologiques vivaient encore, c'était pour être affublées du costume le plus grotesque.

La vieille Junon mettait du rouge et Vénus des paniers; Minerve elle-même, la sage Minerve se faisait balancer par des abbés de cour à l'escarpolette de Lancret, au milieu d'un paysage incroyable, où les arbres étaient langoureux et les rochers attendris. Enfin, la création était transformée tout entière en une immense bergerie où tout roucoulait, s'aimait et soupirait.

Le temps était venu de ramener au sentiment de leur dignité tous ces peintres qui s'oubliaient à Versailles ou dans d'autres mauvais lieux. Après tant d'écarts, il ne fallait rien moins pour sauver la peinture d'une ruine complète qu'une réforme radicale comme celle qui fut opérée par David. Les timides efforts de Vien avaient bien pu remettre l'art dans les embranchements de la bonne voie; mais, pour lui faire retrouver son but et sa route, il fallait qu'un homme d'un esprit plus vaste et d'une volonté plus ferme, le ramenât impérieusement au point de départ, en faisant un appel aux principes du beau, dont l'antique avait fourni l'application dans ses statues et les immortelles frises de ses temples. Quel intervalle immense à parcourir, en effet, entre ce Boucher si efféminé, et pourtant si aimable, qui enseignait à casser une jambe avec élégance, qui estropiait avec grâce, et ce David qui allait professer la religion du contour avec toute la ferveur d'un Florentin! Mais quelle étrange coïncidence! l'austère réformateur du dessin est pré-

cisément un parent de Boucher. Le dernier de ceux qui avaient corrompu la peinture en France, celui qui fermait la marche de ce long carnaval du matérialisme, voit sortir de sa propre famille le grave régénérateur de la peinture française. Le petit-neveu de François Boucher s'appelle Louis David.

Né à Paris au milieu du dix-huitième siècle, en 1748, David fut élevé au collége des Quatre-Nations; mais il ne profita guère de l'éducation classique, possédé qu'il était par le démon de la peinture. Ses cahiers étaient couverts de croquis informes; et quand il fallait écrire le discours de Scipion ou celui d'Annibal, le jeune rhétoricien aimait mieux dessiner l'orateur avec un casque. Son père, qui était mercier sur le quai de la Mégisserie, ayant été tué en duel, David était tombé, dès l'âge de neuf ans, sous la tutelle d'un oncle maternel qui voulait faire de lui un architecte, lui trouvant un esprit solide et juste. Mais l'écolier avait une âme ardente en même temps qu'un sens droit; il se révoltait contre son tuteur, sentant bien qu'on n'avait deviné que la moitié de ses aptitudes. Un jour sa mère l'ayant envoyé porter une lettre à son grand-oncle Boucher, il trouva le peintre de madame Dubarry occupé à finir une de ces lascives figures qui avaient bien, après tout, quelque mérite en tant que fantaisie, et aussi comme fidèle histoire des mœurs. La seule vue de la toile

et des pinceaux enflamma l'imagination du jeune homme, qui, pendant le temps que Boucher lisait la lettre, demeurait ébahi devant le tableau, se disant sans doute à lui-même le mot du Corrége, et bien décidé cette fois à devenir un grand peintre.

Il fallut céder à une volonté si énergique, et l'on fit de David un élève de Boucher, comme plus tard on devait donner Guérin pour maître à Géricault. Mais Boucher était un homme loyal, plein de grandeur d'âme; il eut la franchise de reconnaître que ses leçons ne pourraient être que pernicieuses à David, et il lui conseilla d'entrer chez Vien, où il recevrait de plus dignes enseignements. En 1772, l'élève de Vien voulut concourir pour le prix de Rome; mais son génie ne se produisait encore qu'à l'état de paradoxe. Il avait d'ailleurs pour juges ceux-là mêmes qu'il devait un jour renverser : il essuya donc trois défaites consécutives.

Que de chagrins! que d'instants d'amer dégoût pendant ces mortelles années! Souvent il manquait d'avances pour se livrer en paix à l'étude; et les soucis de la gêne s'ajoutaient au sentiment de l'injustice, quand une circonstance imprévue vint le tirer de son découragement. Qui le croirait? La providence de David fut une danseuse de l'Opéra! La célèbre mademoiselle Guimard, que Paris adorait, qui traînait à sa suite tous les vauriens de la cour, tous les amis du prince de Soubise, son amant ruiné, avait fait bâtir dans la Chaussée-

d'Antin, sous le nom de *Temple de Terpsichore*, un délicieux hôtel, où le petit souper était regardé comme une des quatre fins dernières de l'homme. Pour embellir sa demeure, la courtisane s'était adressée à Fragonard, peintre charmant, peintre par excellence des amours gracieux et sans préjugés. Mais une brouille étant survenue entre la Guimard et son décorateur, celui-ci, qui l'avait représentée en Terpsichore, revient furtivement dans le salon, retouche la figure et en fait une Némésis en furie. Arrive la danseuse qui, se voyant défigurée à ce point, s'emporte, se répand en injures contre le peintre, et appelle ses amis pour leur montrer cette horrible tête, sans prendre garde que plus elle se met en colère, plus la Némésis lui ressemble. Tout le monde se prit à rire. Fragonard, vengé, abandonna les décorations de l'hôtel, et ce fut David qu'on choisit pour les terminer. Un jour que le jeune homme paraissait pensif et soupirait profondément, mademoiselle Guimard lui demanda la cause de son ennui. David avoua qu'il avait besoin d'argent pour payer ses modèles et attendre en liberté l'épreuve d'une prochaine lutte. Aussitôt la bonne fille lui apporta beaucoup d'argent avec beaucoup de grâce : il lui coûtait si peu !

Le voilà donc qui reprend courage, achève ses plafonds, et se remet bravement à l'étude pour un nouveau concours. Malheureusement, il essuie un troisième échec ; alors le désespoir s'empare de lui,

et, renfermé dans sa chambre, il prend la résolution de se laisser mourir de faim. Il demeurait au Louvre, dans les appartements de Sedaine, poëte ingénu qui l'aimait comme un fils. Ce bon homme, inquiet de ne plus voir David, va frapper à sa porte, n'obtient aucune réponse, court effaré chez Doyen, et tous deux, redoublant de coups et d'instances, finissent par se faire ouvrir. En reconnaissant la voix de Doyen, qui, seul de tous les membres de l'Académie, lui était favorable, David s'était traîné jusqu'à la porte, pâle, maigre, à moitié mort. Revenu à la vie et à l'espérance, il se présenta à un quatrième concours, et enfin il remporta le grand prix en 1775.

Natoire, qui était directeur de l'académie de Rome, étant venu à mourir en cette même année, Vien fut désigné pour aller prendre sa place. Le maître et son élève partirent donc ensemble pour Rome, et ce ne fut tout le long de l'Italie qu'une admiration continuelle. Arrivé au Vatican, David parcourut, étonné, ces salles remplies de tant de chefs-d'œuvre que rehausse le prestige du temps et de l'histoire. Il se mit à dessiner des bas-reliefs, à copier les statues antiques et les maîtres italiens, choisissant toujours les plus purs. Déjà une révolution s'opérait dans ses idées, et pourtant le souvenir de son pays, les premières impressions qu'il y avait reçues, vivaient toujours dans sa tête, si bien que, retrouvant tout à coup dans Valentin le génie de sa

nation, sous la poétique influence du Caravage, il exécuta une magnifique copie de la *Cène* du vigoureux maître français. C'est ainsi que, flottant et incertain encore entre ses réminiscences et les modèles imposants qu'il avait sous les yeux, il fit le tableau de la *Peste*, qui est au lazaret de Marseille, et où l'on retrouve un peu de l'ancienne manière du dix-huitième siècle, à travers une évidente intention de réforme. Le vieux Pompée Battoni disait d'une figure de pestiféré couchée sur le devant du tableau, qu'elle était digne de Michel-Ange.

Cependant, il se faisait à Rome un puissant travail de réaction qui allait entraîner David. Canova méditait la réforme de la statuaire. Raphaël Mengs redonnait à la critique des beaux-arts une allure grave et cherchait lui-même à faire revivre dans sa peinture les exemples de Raphaël d'Urbin, depuis longtemps négligés. Dans le même temps, le docte Winckelmann venait de publier son *Histoire de l'Art*, où il remettait en honneur les principes des Grecs, indiquant les plus délicates beautés de leur art avec toute la passion d'un antiquaire. Le mouvement était donc imprimé : on allait voir une révolution sortir de ces efforts réunis, révolution telle que la pressentait Diderot, et qui devait éclater parallèlement à celle du monde politique.

Lorsque David fut de retour à Paris, en 1780, il était déjà complétement transformé, en ce sens, du moins, qu'il avait la volonté de ne plus prendre ses

sujets dans la vie réelle, de les choisir dans l'antique, ou de nature à comporter un style noble et soutenu.

Ce fut sous l'empire de ces nouvelles idées qu'il composa son *Bélisaire* (1), dernier témoignage d'une indécision qui allait finir, limite entre l'école qui avait élevé David et celle que lui-même devait fonder, car on sent encore dans cet ouvrage un reflet de Vien, quelques-uns de ses airs de tête; et, malgré la prétention d'innover, on y reconnaît un soldat de Lebrun et des fonds d'architecture empruntés au Poussin. Quant à l'exécution, elle a bien dans l'original la largeur voulue en un tableau d'histoire; les draperies n'y sont pas copiées petitement, comme dans la répétition, à la manière des Hollandais. En somme, l'émotion est manquée, parce que le peintre n'a pas été ému, et quoiqu'il ait écrit sur la pierre ces simples paroles : *Date obolum Belisario*.

Van Dyck avait déjà traité ce beau sujet. Quelques amateurs s'en souvinrent, et ils se hâtèrent de mettre le tableau en regard de l'estampe. On admirait le soldat qui, dans l'attitude de l'étonnement, contemple son général, réduit à mendier, et semble dire : « Est-ce là Bélisaire? » L'intention du peintre flamand est si frappante, surtout dans le mouvement des bras du guerrier, que, si on lui cou-

(1) On en voit au musée du Louvre une répétition, grandeur de chevalet.

vrait la tête, ses bras resteraient encore étonnés. Au contraire, David avait donné au soldat, duquel dépendait toute l'impression, un geste aussi forcé que celui de Van Dyck était naturel et saisissant. Néanmoins, la foule fut charmée; elle porta David en triomphe devant son tableau, sans que le peintre se laissât enivrer par ces acclamations qui ne dépassaient pas la mesure de sa dignité.

Déjà, du reste, sa renommée grandissait; de toutes parts venaient à lui des jeunes gens pleins d'ardeur qui le voulaient pour maître : on le pressa d'ouvrir cette école depuis si célèbre ; on lui accorda un logement au Louvre ; l'Académie le reçut à l'unanimité; Louis XVI le nomma peintre du roi, lui David ! et la fortune qui aime les personnages en vue, vint au-devant de lui dans la personne d'une jeune fille richement dotée, mademoiselle Pécoul, dont le père était architecte, entrepreneur des bâtiments du roi.

En 1784, David fit un second voyage à Rome, accompagné du jeune Drouais, son élève (1), qui partageait alors, avec Fabre et Girodet, les honneurs de l'école. Le roi de France ayant commandé à son peintre le *Serment des Horaces*, David voulait peindre les Romains dans Rome. L'effet que produisit son tableau fut immense. Nous avons sous les yeux une lettre qu'il écrivit à ce sujet au marquis de Bièvre, et dont on nous permettra de citer quelques

(1) L'auteur de *Marius à Minturnes*. Il mourut à vingt-quatre ans.

passages : « Il faut que je vous informe, monsieur le « marquis, du succès inattendu de mon tableau, sa- « chant la peine que le peuple romain a d'accorder « quelque mérite à un peintre français ; mais cette fois « ils se sont rendus de bon cœur, et il y a un concours « de monde à mon tableau presque aussi nombreux « qu'à la comédie du *Séducteur* (1). Quel plaisir ce se- « rait pour vous, qui m'aimez, d'en être le témoin ! au « moins, je dois vous en faire la description. D'abord « les artistes étrangers ont commencé, ensuite les ita- « liens, et, par les éloges outrés qu'ils en ont fait, la « noblesse en a été avertie. Elle s'y est transportée en « foule, et l'on ne parle plus que du peintre français « et des *Horaces*. Ce matin j'ai appointement avec « l'ambassade de Venise ; les cardinaux veulent voir « cet animal rare et se transportent tous chez moi... « Je suis donc satisfait au delà de mes vœux de mon « succès de Rome. Mais il manque à mon bonheur « de savoir s'il sera bien exposé à Paris (faveur qui « ne m'a pas encore été accordée), et c'est donc « mon âge qui en est la cause : j'ai lieu d'espérer, « quand je ferai des drogues, d'être mieux placé... « Pour la grandeur de mon tableau que vous me « demandez, j'ai outre-passé la mesure que l'on m'a- « vait donnée pour le roi, qui était de dix sur dix ; « mais ayant tourné ma composition de toutes les « manières, voyant qu'elle perdait de son énergie,

(1) Comédie de M. de Bièvre.

« j'ai abandonné de faire un tableau pour le roi, et « je l'ai fait pour moi. On ne me fera rien faire au « détriment de ma gloire (1). »

Tel fut le caractère de David ; il eut toujours la dignité de son art et l'orgueil d'un chef d'école. Naturellement fier jusqu'à la brutalité, il sut tenir en respect ses antagonistes, car il en avait. Lorsqu'on reçut à Paris le *Serment des Horaces*, l'intendant de la maison du roi, M. d'Angivilliers, affecta d'en parler avec dédain. C'était un des routiniers qu'effrayait la nouvelle école, il n'aimait pas le *Gladiateur* Borghèse, et ne voulait pas qu'on donnât pour modèle aux élèves *cette chose-là !* Son premier soin fut de prendre un compas pour mesurer la toile du peintre, et comme il trouvait treize pieds au lieu de dix, il en parut tout alarmé, se plaignant qu'un artiste se fût permis de dépasser les dimensions assignées à son tableau. Il en fut puni plus tard par cette brusque réponse de David : « Eh bien ! prenez des ciseaux et rognez-le. »

Nous ne pouvons juger le *Serment des Horaces* qu'en nous reportant à l'époque où il fut conçu. Quand on se rappelle les doucereuses compositions des contemporains de David, et combien était fade cette peinture de sybarites qui n'avait

(1) Cette lettre et plusieurs autres de la main de David, nous ont été communiquées par M. F. Feuillet, chef du bureau des protocoles au ministère des affaires étrangères, qui possède une des plus curieuses collections d'autographes qui soit en Europe.

plus même le piquant du *maniéré*, on s'étonne de voir tout à coup surgir de mâles figures, apparaître un intérieur romain reconstruit par la science de l'archéologue, et servant si bien de cadre à un de ces beaux drames dont on avait désappris la grandeur. Quelle dut être la stupeur universelle, lorsqu'on vit un peintre, en même temps qu'il évoquait un des plus généreux enseignements de l'antique histoire, restituer le costume, les mœurs, l'architecture des temps héroïques, trouver un fond si simple, un si noble élan dans le mouvement des guerriers qu'anime le génie de Rome, et d'aussi belles lignes dans leurs fiers visages! Ne semble-t-il pas que des mignardises de Dorat l'on passe tout à coup à la cadence majestueuse de Corneille? Ce modelé ferme, ce rendu sévère des extrémités, cette imitation serrée des pieds et des mains, qui poursuit jusqu'aux plans particuliers des doigts, tout cela nous paraît exagéré aujourd'hui, à nous qui voulons en un tableau d'histoire une lumière moins étroite et une plus large exécution; mais aussi quel contraste au milieu d'une époque où l'on ne voyait plus que molles carnations, sujets impudiques, pinceau lâché ou prétentieux!

Le savant M. Paillot de Montabert fait observer avec beaucoup de justesse que la tête du père des Horaces a un caractère judaïque, qu'elle est d'un choix mesquin et malheureux; que le groupe

des femmes trouble l'unité en divisant l'intérêt; que l'aîné des Horaces, placé en avant et caractérisé comme devant être le vainqueur, devrait se distinguer par une draperie plus éclatante, au lieu d'attirer l'œil plus faiblement que la robe de Camille. Oui, sans doute, ces remarques sont d'un excellent connaisseur que nous vénérons; mais il n'en reste pas moins, dans le tableau de David, une grande tournure, des ajustements imprévus, un goût élevé, des profils comme on n'en rencontre nulle part, si ce n'est peut-être dans la colonne Trajane, des qualités, enfin, assez puissantes pour racheter l'uniformité des demi-teintes, le manque d'air, la mauvaise distribution du jour. Et puis, comment David eût-il pu s'abstenir de placer là le groupe des femmes, qui rappelle un dénoûment tragique, et qui représente l'amour de la famille, l'intérieur, les soins, la tendresse, tout ce qui ferait hésiter un héros qui va combattre, si les dieux de la patrie ne passaient dans son cœur avant les dieux du foyer?

Seroux d'Agincourt, l'illustre continuateur de Winckelmann, accusa David d'avoir commis une hérésie historique dans le fond des *Horaces*. Mais l'auteur s'en défendit en homme qui a longtemps mûri son sujet. Nous lisons à ce propos, dans la lettre déjà citée : « M. d'Agincourt voudrait me tra-
« verser, parce que j'ai fait dans mon fond d'archi-
« tecture des arcs appuyés sur des colonnes, qui,
« selon lui, n'ont été en usage que du temps du Bas-

« Empire. Mais tout savant qu'il est, s'il l'était da-
« vantage, il saurait que dans le temps de mon ta-
« bleau, c'était l'Étrurie qui donnait le ton à l'Italie,
« que les Romains s'en sont servis à l'exemple des
« Étrusques, et qu'après ils sont retombés dans une
« plus grande ignorance, quant aux arts. »

David, on le voit, étudiait profondément tout ce qui se rapportait à son sujet. Il savait Plutarque par cœur; il lisait beaucoup les classiques latins, surtout Tite-Live. Il est en général irréprochable en ce qui touche aux connaissances historiques, à l'indication des usages et des mœurs. Que dis-je? on le crut si bien instruit sur ce point, que le goût du temps ne tarda pas à lui emprunter toutes les modifications de l'ameublement et du costume. C'est depuis l'exposition du *Serment des Horaces* que les ornements antiques devinrent à la mode. On voulut avoir le mobilier de Tarquin le Superbe, boire dans les patères d'Herculanum, que sais-je? s'éclairer par les lampes de la villa Albani. Les robes de femmes furent taillées en chlamydes, leurs souliers se changèrent en cothurnes; les statues, les médailles, l'urne des Étrusques vinrent déloger le mobilier des grands parents, et, pour la première fois, l'on vit les personnages de la tragédie vêtus comme ils avaient dû l'être dans la fable ou dans l'histoire. Talma doit restituer en partie à David l'honneur de cette transformation du costume scénique, car c'est dans la fréquentation de

David que le célèbre comédien apprit à aimer l'antique, à le connaître, à trouver ridicule que Néron portât des talons rouges et des culottes jarretées. Ce fut David qui jeta sur les épaules de *Brutus* cette toge romaine dont Talma parut enveloppé sur la scène française, devant un public étonné.

Ici se place un trait de l'histoire de David, qui le caractérise beaucoup mieux que ne feraient nos appréciations. Madame de Noailles lui ayant demandé un *Christ*, le peintre s'était d'abord excusé, disant qu'il n'exerçait point son pinceau sur les sujets religieux, où il ne puisait aucune inspiration. Comme la maréchale insistait, David lui peignit le Christ sous les traits d'un superbe soldat aux gardes françaises!

Voilà bien le chef des classiques, des libéraux de la peinture. Rien ne le juge mieux que cette impuissance à comprendre les beautés du christianisme. On voit, par là, qu'il y avait tout un côté de la poésie qui lui échappait. Au fond, c'était un esprit sans rêverie et une âme sans tendresse. Comment sa domination s'étendit sur les pays catholiques, à Rome, à Bruxelles, c'est un sujet d'étonnement pour nous. La sensibilité religieuse lui manquait, et de tous les dévouements, le plus auguste fut celui qui ne le toucha point. Il l'avouait lui-même, l'Évangile ne disait rien à son cœur; s'il trouvait Raphaël si fort élevé au-dessus des autres peintres, c'était pour avoir su tirer d'aussi grands moyens d'impression

d'une histoire qui le laissait, lui David, indifférent. Raphaël, en effet, n'empruntait pas à la Fornarina les traits de Marie; le seul génie de la foi lui faisait trouver la virginité pensive de ses madones.

Il faut donc accepter David comme la nature l'avait créé, incomplet, mais puissant par ses défauts même. Génie essentiellement païen, son Dieu était Socrate, sa religion l'amour de la patrie, la liberté son culte; ses héros s'appelaient Brutus, Horace ou Léonidas, et, s'il ne sentait point la poétique du christianisme, de la chevalerie, en revanche quel digne élève des statuaires grecs et des philosophes du Portique! que d'atticisme dans ses contours! quelle haute sagesse préside à la disposition, à l'attitude de ces tranquilles figures, fixées sur la toile comme le bas-relief sur les murailles d'un temple athénien. Non, il n'y a jamais eu, depuis le quinzième siècle, un peintre capable de composer la *Mort de Socrate*, mieux ou même aussi bien que le fit David.

Et, d'abord, la principale idée est sublime. Socrate s'entretient avec ses amis de l'immortalité de l'âme, lorsque le serviteur des Onze vient lui apporter la ciguë en détournant les yeux et en pleurant. Le philosophe va prendre de la main droite le poison sans regarder, comme un homme qui, tout entier à une conversation grave, ne l'interrompt pas pour s'arrêter à une action vulgaire. Sa main gauche, dont le doigt s'élève vers le ciel,

montre l'objet de son discours, et son geste pour recevoir la coupe dit assez la parfaite quiétude de son âme. Cela rappelle le beau vers de la tragédie de Lemierre, où il est dit en parlant de la mort :

Caton se la donna .. Socrate l'attendit.

David l'avait peint tenant la coupe que lui offrait l'esclave en pleurs. « Non, non, lui dit André Ché-« nier, Socrate ne la saisira que lorsqu'il aura fini de « parler. » Quelle scène et quels contrastes! Le bourreau est plus ému que la victime. Autour du maître sont groupés tous ses disciples, partagés entre la douleur et l'admiration. Les plus jeunes se frappent la tête contre les murs de la prison, ou donnent d'autres signes de désespoir. Criton est attentif aux dernières paroles. Platon est assis au pied du lit, enveloppé dans son manteau, la tête inclinée, méditant sur ce discours suprême, et n'osant regarder Socrate, comme si tant de sérénité faisait honte à sa douleur. Au fond, on aperçoit un escalier sombre, par où on emmène la famille du philosophe, qui était venue lui dire adieu. Ah! c'est grand dommage que David n'ait pas mis l'exécution d'un tel chef-d'œuvre en harmonie avec l'austérité du sujet. Poussin avait établi et appliqué lui-même cette loi de haute convenance qui fait choisir sur la palette des tons conformes au caractère de la pensée qu'on veut traduire : il eût traité la mort de Socrate dans le *mode*

dorien comme étant le plus sévère, il eût manié son pinceau avec largeur, affectant une couleur sobre, évitant de plaire afin de mieux émouvoir. David, au contraire, pour s'être abandonné avec trop de complaisance à son plus bel ouvrage, est tombé dans une manière finie, léchée, précieuse, à tel point qu'il vaut mieux voir son tableau dans la gravure pour l'admirer sans réserve et le trouver ce qu'il est, c'est-à-dire la plus belle composition de toutes les écoles de peinture.

David a souvent commis la même faute, bien surprenante chez un artiste dont toutes les œuvres étaient d'ailleurs si rigoureusement raisonnées. Son tableau de *Brutus*, par exemple, offre une certaine afféterie de pinceau qui est choquante en un tel sujet. On y voit des meubles traités avec un soin qu'on pardonnerait à Mieris ou à Gérard Dow ; les détails sont perlés à la façon des tableaux de genre, et contrairement à la manière obligée de l'histoire. Je ne voudrais pas répéter la plaisanterie faite à côté de moi par un Anglais, qui se félicitait de voir Brutus *dans ses meubles ;* mais, en vérité, il y a là une méprise des plus fâcheuses. Du reste, et pour parler plus sérieusement, le *Brutus* de David est du Corneille tout pur. C'est beaucoup pour un peintre qui n'entendait rien aux effets de lumière, que d'avoir jeté une grande ombre sur la figure du consul romain. N'est-ce pas dans l'ombre, en effet, que doit se livrer cet affreux combat entre la conscience du père et la conscience

du républicain? La tête de Brutus ne peut se montrer en pleine lumière, quand passent tout près de lui les cadavres de ses enfants décapités par son ordre. Mais, autant il est beau ainsi, dans cette obscurité, tournant le dos au funèbre cortége, suspendu entre la gloire d'avoir été féroce et la honte de n'avoir pas eu assez d'entrailles, autant le reste du tableau est froid, mal composé, dépourvu de vraisemblance et d'émotion. Les filles de Brutus s'évanouissent avec trop de grâce. La nature d'une femme, serait-elle Spartiate ou Romaine, se trahit, j'imagine, plus vivement. Une sœur qui voit revenir du supplice le corps de son frère, peut-elle conserver autant d'ordre dans les plis de sa robe et dans l'arrangement de sa chevelure? N'était-ce pas assez de la sauvage inflexibilité du père, sans donner à des femmes une pantomime aussi calculée? Le désespoir des femmes aurait même fourni l'occasion d'un contraste puissant à côté de la douleur contenue du père; et l'artiste, arrivant à une même impression par la peinture de sentiments divers, aurait évité le reproche qu'il a encouru d'avoir introduit deux unités dans son action; car le contraste est un élément essentiel dans l'art, à la condition d'être employé de manière, non pas à multiplier les sensations, mais à rendre plus puissante celle qu'il importe de produire.

Au surplus, il est des gestes que le peintre doit trouver dans son génie, s'il ne peut les saisir sur le fait même. Quand le mouvement n'est pas des-

siné d'inspiration, il faut qu'il le soit de souvenir. Allez dire à un modèle de profession qu'il imite le désespoir, ou de se poser comme s'il tombait en faiblesse, vous aurez une désolation d'opéra-comique, ou un homme qui perdra connaissance comme on la perd sur les théâtres du boulevard. Aussi, j'ai de la peine à croire ce qu'on raconte de cette même figure de la fille évanouie. Une demoiselle de qualité qui avait bien voulu un jour, par complaisance, servir de modèle à David, pour la fille de Brutus, à force de poser avec expression, s'évanouit réellement dans les bras de Madeleine, sa gouvernante : « Monsieur, dit Madeleine, elle se trouve « mal tout de bon. — Taisez-vous, reprit David à voix « basse, attendez encore, il n'y a pas grand danger : « ne voyez-vous pas qu'elle est admirable ainsi ! » Et avant que le modèle eût pris du repos, il se hâta de retoucher ses lignes et de saisir le mouvement. Quoi qu'il en soit, la perfection même du dessin de David, la propreté de son pinceau, le soin donné aux draperies, l'évidence de l'arrangement, tout cela refroidit un peu le spectateur et ne lui laisse que le sentiment d'une impassible admiration. Mais, encore une fois, David triomphe par la pensée; car, il est impossible, en contemplant cette scène, de ne pas détester la tyrannie qui en faisant d'un père le bourreau de ses fils, paraît ainsi plus cruelle encore que Brutus. Par ce côté, David sera toujours un grand peintre.

On touchait à la grande révolution, et déjà David avait accompli la sienne. Son *Brutus* porte le millésime de 1789! Tout le monde, alors, était secrètement averti que l'ancienne société ne pouvait aller plus loin. La pensée de la réforme avait tellement subjugué tous les esprits, que le tableau de *Brutus* avait été commandé à David au nom du roi de France!

C'est la gloire de David de n'être pas resté en dehors du mouvement imprimé par la philosophie au dix-huitième siècle. Son art fut assez important à ses yeux pour donner une impulsion salutaire à la pensée publique. Dès l'ouverture de la révolution, il lui consacre ses pinceaux; il entreprend le *Serment du Jeu de paume*, vaste machine où le même sentiment est exprimé dans mille organisations diverses, où, malgré des difficultés innombrables, l'impression est une, vive et forte. Quel transport agite toutes ces figures! Ces milliers de bras levés, ces chapeaux en l'air, ces représentants exaltés qui se groupent, se pressent et s'encouragent et s'embrassent : tout cela saisit comme ferait une grande clameur. Debout sur une table et seul calme au milieu de la tempête, le président Bailly prononce la formule du serment, dans une attitude sévère et impassible comme la loi. Quelle assemblée! Les personnages viennent sans doute en aide au génie du peintre; car celui-là est Barnave, celui-ci Mirabeau, et il y en a un, dans cette foule épaisse, qui se nomme Robespierre. Chacun s'émeut

suivant son tempérament : l'un frappe du pied la terre et lève un poing fermé; l'autre, accroupi sur son banc, avance une main timide. Les plus jeunes, montés sur des chaises, ont le geste et le désordre de l'enthousiasme. Un octogénaire, traîné sur un fauteuil, se fait soutenir le bras pour prêter serment, tandis que d'autres pleurent ou se contiennent ou s'épouvantent. Sur le premier plan est un groupe composé d'un chartreux, d'un protestant et d'un prêtre catholique. Le protestant, c'est Rabaud-Saint-Étienne, le chartreux, dom Gerle, et le prêtre, c'est l'abbé Grégoire. Ainsi, les dissidences ont disparu, tous les cœurs se confondent, et ce seul groupe résume l'union de l'assemblée. Du reste, le mouvement est partout, dans la salle, dans l'air, en haut comme en bas. Un vent violent emporte le rideau des fenêtres auxquelles se cramponnent échevelés des gens du peuple, et par où l'on aperçoit la foudre qui tombe sur la chapelle royale. David a donc compris des premiers, peut-être, comment devait finir ce sombre drame, dont le prologue se passe dans un lieu destiné à des jeux de princes.

Sur la motion de Barère, la Constituante décréta que le *Serment du Jeu de paume*, commencé par David, serait exécuté aux frais du trésor public, et placé dans le lieu des séances de l'assemblée. Mais David n'acheva point cet ouvrage; il l'ébaucha seulement au crayon et au bitume sur une toile immense. En dépit du costume moderne, toujours si ingrat, l'ana-

tomiste ne voulut rien perdre de sa science. Avant de revêtir ses figures de leur ample gilet, il dessina consciencieusement leurs mâles poitrines. Le vertueux Bailly occupa tout d'abord le milieu de la composition à l'état de statue grecque, si bien qu'on retrouverait aisément sous son habit les muscles du bras, la forme de l'épaule, les développements d'un beau torse. En général, les vêtements sont collés sur la chair comme des linges mouillés, exagération qui est cependant préférable au lourd et ennuyeux effet que produirait une simple imitation du costume sur une toile où il tient tant de place. David est donc resté Grec, alors même qu'il fallait être Français. L'amour du nu, le souvenir, la préoccupation de l'antique, lui ont fait poursuivre la forme jusque sous le jabot des constituants. Véritable cachet des grands artistes! Ils sont les mêmes en toutes choses, et plutôt que de conformer leur caractère à leur œuvre, ils savent la plier à leur génie.

Cette esquisse d'une si grande valeur, puissante et hardie comme un carton de Michel-Ange, fut adjugée aux enchères, il y a sept ans, pour un prix médiocre, et le gouvernement laissa vendre aussi à un particulier un petit dessin terminé au crayon, de la main de David lui-même, d'après lequel fut exécutée la gravure.

Quand vint l'ère de la Convention, David appartenait tout entier à la république; ses propres tableaux avaient fait de lui un Montagnard. Entré de bonne

heure au club des Jacobins, il fut le principal ordonnateur de la fête donnée au régiment de Châteauvieux ; et lié dès lors avec Marat, Collot et autres chefs révolutionnaires, il fut nommé à la Convention nationale par la section du Muséum, en septembre 92. Dans les questions politiques, David marcha toujours sous l'impulsion de Robespierre, qui le dominait complétement; mais il exerça, pour ainsi dire, de par l'assemblée, la dictature des arts. Tout ce qu'il proposa fut sur-le-champ décrété. Deux artistes français, Rater et Chinard, ayant été assaillis à Rome par les sbires de l'inquisition et conduits au château Saint-Ange, David en fut instruit par une lettre de Topino Lebrun, son élève, et il fit décréter par la Convention que les ministres en écriraient énergiquement au pape. Il obtint ensuite que la place de direcrecteur de l'académie de Rome serait supprimée, comme il le raconte lui-même dans une lettre dont l'autographe est sous nos yeux :

« Je savais que Ménageot quittait sa place de « Rome et que le ministre de Paris, *le vertueux Ro-* « *land*, avait dit d'en nommer un autre sans la par- « ticipation des artistes. Cette mesure me parut mi- « nistérielle; d'après cela je me transporte chez lui, « et lui fais part de mes plaintes sur ce mode de « convocation; je lui dis qu'il donnait de la consis- « tance à un corps éteint, et que sûrement l'acadé- « mie allait nommer non-seulement un aristocrate, « mais le plus encuirassé des aristocrates. Ma pré-

« diction s'accomplit. Qui nomment-ils? qui, devi-
« nez!... Suvée, l'horrible aristocrate Suvée, l'i-
« gnare Suvée (1). Que fis-je alors? comme je suis
« du comité d'instruction publique, que j'y suis
« très-aimé, je leur dis que l'Académie avait nommé
« Suvée, le plus aristocrate de son corps, et je finis
« par conclure qu'il serait plus à propos d'abolir
« cette place de directeur, qui n'étalait qu'un faste
« insolent; qu'on épargnerait par là les deniers de
« la nation; que les jeunes gens en savaient plus
« que le directeur, et que le meilleur directeur était
« un bon cuisinier. Enfin, le rapport s'en fait à la
« Convention qui, sur mon avis, a décrété que la
« place de directeur à Rome serait abolie, que l'agent
« de France en cette cour serait chargé de la sur-
« veillance de cette maison... Le tout au grand mé-
« contentement des académies, et surtout du cafard
« Suvée, qui faisait déjà ses adieux à toutes les
« bornes de Paris. »

Tel était le style de David. Son âme passionnée s'y trahissait toujours, et sa haine était brutale.

David vota la mort du roi. La veille de l'exécution, Lepelletier-Saint-Fargeau ayant été assassiné au Palais-Royal, David saisit ses pinceaux, et, deux mois après, il offrit à la Convention le tableau des

(1) Suvée se trouva plus tard en prison avec André Chénier; il nous a laissé l'unique portrait qui existe de ce poëte. Ce prosaïque portrait a été gravé avec esprit par Henriquel Dupont. Depuis, David, le sculpteur, a su idéaliser, et, pour ainsi dire, réhabiliter cette figure.

Derniers moments de Lepelletier. La victime de Pâris était représentée étendue par terre ; le torse, en laissant voir dans le côté la blessure saignante, se détachait sur des linges blancs ; une épée suspendue par un fil, perpendiculairement à la blessure, traverse, en le déchirant, un papier sur lequel sont écrits ces mots : *Je vote la mort du tyran* (1). Cette fois, David attaqua et rendit la nature dans toute son énergique vérité, avec la brosse qui avait reproduit la *Cène* de Valentin. Il fut plus vrai, plus expressif encore dans son tableau de *Marat expirant*, qui est assurément son chef-d'œuvre sous le rapport de l'exécution. L'assemblée en accepta l'hommage, ordonna qu'il serait gravé aux frais du Trésor, et que les honneurs du Panthéon seraient décernés à Marat. La tête renversée, une main hors de la baignoire, Marat tient un écrit ainsi conçu : « Vous donnerez cet assignat à « cette mère de sept enfants dont le mari est mort « pour la défense de la patrie. »

Le rôle que joua David à la Convention eut de brillants côtés : la haute direction des arts, l'ordonnance des fêtes patriotiques, sa sollicitude pour les lauréats, auxquels il fit accorder une pension de deux mille quatre cents francs pour les cinq ans qu'ils passeraient à se perfectionner en Italie ou sur le terrain de la république. Ce fut David qui fit ce fameux rap-

(1) On a dit que cette toile avait été brûlée sous les Bourbons. Mais nous avons appris tout récemment qu'elle existe encore et qu'elle est en la possession de M. de Boisgelin, à Saint-Fargeau (Yonne).

port commençant par ces mots sublimes : « Il sera « élevé au peuple une statue colossale; la victoire « en fournira le bronze. » Enfin le 19 prairial, à la suite du discours de Robespierre sur l'immortalité de l'âme, David développa le plan de la ***Fête à l'Être suprême.***

On devait y voir des chœurs de jeunes filles et d'enfants comme dans les antiques Panathénées. Paris se réveillerait au son d'une musique universelle. L'autel de la patrie, placé au sommet d'une montagne, devait être le pivot d'une procession immense, où les conventionnels allaient figurer tenant à la main des bouquets de fleurs et de fruits. Des danses, des décors, des bûchers en flammes, des illuminations de mille couleurs devaient donner à cette fête une splendeur inouïe, une grandeur sans exemple.

Mais l'éclat même de la cérémonie perdit ceux qui en avaient eu la pensée. Le 8 thermidor, Robespierre venait de prononcer à la Convention les dernières paroles du désespoir; il arrive au club des Jacobins, où ses amis l'attendent. » Il ne me reste « plus, leur dit-il, qu'à boire la ciguë. — Eh bien ! s'é- « crie David, si tu bois la ciguë, je la boirai avec toi. » Malheureusement, le peintre de Socrate ne sut pas maintenir sa conduite à la hauteur de cette exclamation généreuse. Après l'exécution de Robespierre et de Saint-Just, il s'abstint de paraître jusqu'au jour où André Dumont le signala comme complice de

Catilina. David, entré dans la salle au moment où l'on demandait son expulsion du comité de sûreté générale, dut monter à la tribune pour se justifier. Il le fit avec embarras, sans grandeur, reniant ses propres paroles et ses amis vaincus. Décrété d'arrestation, il fut détenu au Luxembourg pendant cinq mois, puis élargi, puis arrêté encore, et enfin appuyé à la Convention par Thibaudeau, Chénier, Merlin de Douai, Boissy-d'Anglas, qui lui avaient reconnu de la bonhomie dans la vie intime, ou qui lui devaient la politesse d'un portrait, il reconquit sa liberté. C'est alors qu'il peignit les *Sabines*.

Disons comment lui vint l'idée de ce tableau : car, pour apprécier l'œuvre d'un peintre, il importe de savoir ce qui se passait en lui. Dans le temps de sa captivité, David apprit que sa femme, quoique brouillée depuis longtemps avec lui, faisait pour le sauver les plus périlleuses démarches. Touché de ce dévouement, il résolut de le peindre, mais, en y réfléchissant, il comprit que lui David, le législateur de la peinture, il devait envelopper son allusion dans une donnée historique et générale. Les Sabines se présentèrent à sa pensée.

Si le tableau des *Sabines* ne devait pas être regardé surtout comme l'œuvre d'un chef d'école, il faudrait rabattre beaucoup de son immense réputation, car il n'y a là ni mouvement, ni clair-obscur, ni entente de ce puissant métier qui débrouille les grandes machines. Et puis ce ne sont

pas là les robustes aïeux des moissonneurs de Léopold Robert. Comment un guerrier délicat, élégant et parfumé comme Romulus, a-t-il pu sortir de ces murs de Rome dont on aperçoit, dans le fond, les constructions lourdes, massives, entées sur la roche Tarpéïenne? Quoi! ce héros si bien élevé, d'une chair si fine, qui est frotté d'huiles aromatiques, gracieux, propre et peigné avec tant de soin, c'est là le nourrisson de la louve romaine, le fondateur d'une sauvage colonie de brigands destinée à la brutale conquête du monde! C'est cette belle main de gentilhomme qui a tué Rémus! Ah! que Poussin est plus vrai, plus historique! Les héros de David sont des gladiateurs qui posent devant le peuple assemblé, qui s'apprêtent à frapper et à mourir avec grâce. Les personnages du Poussin sont grossiers, barbares, primitifs; ils se meuvent naturellement, sinon noblement. C'est une rude mêlée où l'on se prend aux cheveux, où l'on s'arrache de superbes femmes qui sont belles sans le montrer, sans le savoir, tandis que les Sabines de David sont musquées, jolies, coquettes jusque dans leurs chevelures dénouées. Leur geste est théâtral, leur pose affectée; celle qui est aux genoux de Tatius et les tient embrassés ne s'y est point jetée avec passion, avec feu, comme le bruit des armes et le sentiment du péril l'auraient voulu; elle a été arrangée là par le peintre et a dû s'y maintenir dans une pose compassée jusqu'à ce qu'on n'eût plus besoin d'elle. Des femmes qui se précipitent entre deux armées, au mi-

lieu des lances et des javelots, sont plus réellement émues, plus échevelées; leurs enfants sont moins frais, moins roses, et surtout plus effrayés du cliquetis des armes et du casque de Tatius. Néanmoins, je retrouve le maître dans presque toutes les figures du second plan : le vieux guerrier qui remet son glaive dans le fourreau, l'aïeule qui découvre sa poitrine flétrie, pour rappeler qu'elle allaita des Romains, et la mère qui, élevant son enfant dans les airs, le montre aux deux armées. Les écuyers sont aussi très-beaux de formes, mais cela sent trop la statuaire du temps d'Adrien; ces figures ne vivent point et ne sauraient se mouvoir. On ne concevrait pas Romulus faisant un pas de plus et, encore une fois, vit-on jamais des héros se menacer avec plus de distinction et autant d'égards?

David, quand il copie le modèle, est d'une fidélité désespérante, car il n'interprète point; il fait juste et il ne va pas au delà. Sans doute il choisit les formes, il rectifie une rotule, un talon, une omoplate, mais c'est avec des cartons rapportés de Rome. Son idéal consiste à assortir des portions séparément parfaites, mais il n'a pas un prisme particulier pour voir la nature. Ce qui lui a manqué, c'est un sentiment individuel qui lui fît voir au delà de la réalité, qui dépassât une anatomie savante. Corriger le modèle en le copiant, ne suffit pas, il s'en faut. Voyez Léopold Robert : il va dans la campagne de Rome, il y fait poser des pâtres qui ont posé pour cent autres; mais

il leur imprime un caractère inattendu, il découvre en eux des beautés qu'on n'y soupçonnait point ou qu'on n'avait pas su rendre, des beautés qui n'y sont point, peut-être, mais que leur a prêtées sa passion. C'est là le génie du peintre. Eh! mon Dieu! d'où vient que les absurdités de Rubens nous enchantent? Où est le secret des impressions que produit en nous ce grand peintre, Rubens? Il est dans le mélange du sentiment individuel avec la nature. Ce qui nous charme dans les artistes supérieurs, c'est qu'ils nous font monter à leur fenêtre pour voir passer la création; chacun d'eux nous la montre comme ses yeux l'ont perçue : celui-ci, resplendissante de soleil, celui-là, sombre, terrible. Une fois chez eux, nous acceptons leurs caprices et leurs écarts, pourvu que les rayons de leur génie nous illuminent!

Voilà donc ce qui a manqué à David : l'individualité, la fantaisie. C'est un emprunteur des plus habiles, et le costume dont il revêt sa pensée ne lui appartient point. Mais, en revanche, sa pensée est bien à lui. Le choix de son sujet est un résultat de ses convictions profondes. S'il fait de l'art, c'est pour arriver à un grand but, pour concourir à l'œuvre de régénération universelle. S'il peint de préférence les actes héroïques, les grands dévouements, s'il célèbre les exemples d'abnégation sublime, c'est afin d'enseigner à la foule l'admiration de ces nobles choses, et dès lors la palette des autres lui suffit... Que dis-je? les figures antiques, le dessin des Grecs lui

servent à donner un prestige imposant à des idées nouvelles. A travers ce monde qu'il nous fait parcourir tel que l'ont arrangé les traditions reçues, il nous conduit à l'amour des vertus généreuses, au respect de la sagesse, à l'enthousiasme pour la patrie et pour la liberté.

Il faut tout dire, cependant. Si le tableau des *Sabines* n'est pas un bon tableau par ces trois raisons : que la pantomime en est invraisemblable, qu'il n'est pas traité dans le *mode* voulu, que la lumière est sans jeu et la composition sans effet optique, on doit reconnaître, du moins, que les figures, considérées séparément, sont d'admirables modèles. Le *Romulus* est un Apollon retourné que le peintre a coiffé d'un casque, armé d'un javelot et d'un bouclier d'or ; les formes en sont empruntées à la plus belle jeunesse : elles sont simples, pures, recouvertes d'une peau délicate, enfermées dans une ligne ondoyante, et d'une tranquillité qui doit rappeler la sérénité du demi-dieu. L'académie de *Tatius*, accentuée plus virilement et appartenant à un type moins élevé, est à elle seule un chef-d'œuvre, non pas seulement pour la beauté du torse, l'individualité des jambes, et la perfection de toutes les formes, sévèrement étudiées jusqu'en leurs extrémités les plus fines, et ressenties comme les pieds du *Laocoon*, mais aussi parce que le visage exprime une fierté farouche dont l'antique lui-même ne fournit pas d'exemple, si ce n'est peut-être dans les figures d'Ajax. David, cette fois,

semble avoir ajouté à l'antique le sentiment passionné de Polydore de Caravage.

A propos de ces figures célèbres tant de fois copiées par tous les écoliers de l'Europe, et si dignes de l'être, qu'il me soit permis de citer ce qu'en dit M. Paillot de Montabert, au sixième livre de son *Traité complet de la Peinture* (1) :

« Puisque les arts viennent de perdre David, l'il-
« lustre réformateur du dessin et du bon goût dans
« le dessin, il ne sera pas indiscret de demander si
« les deux belles figures de Tatius et de Romulus
« n'eussent pas été plus vivantes encore, plus belles
« de mouvement par l'effet de la justesse graphi-
« que, si ce grand peintre les eût soumises aux
« moyens régulateurs, aux procédés auxiliaires que
« n'eût certainement pas repoussés son génie, s'il les
« avait connus. Combien de fois ne l'a-t-on pas vu
« employer son pinceau pour niveau et pour aplomb !
« Combien de fois n'a-t-il pas senti et dessiné même
« le profil des poses qu'il représentait de face ! Com-
« bien de fois n'a-t-il pas tourné autour du modèle,
« pour en mieux connaître la position et le jeu des
« membres ! il en voyait le plan, il en concevait l'or-
« thographie, il en traçait le dessin par science autant
« que par sentiment. Et quel sentiment dans le trait
« de ces jambes, de ces torses, de ces tours de

(1) Voir ce qui est dit de ce bel ouvrage dans la préface du présent livre.

« têtes ; mais aussi quelle force de caractère, quelle « ténacité, quelle disposition innée pour de sembla- « bles succès graphiques !... Bien que le talent de ce « grand artiste soit surprenant, bien que les figures « de ce maître, chef d'école, soient, sous tant de « rapports, comparables à celles de Raphaël et de « Michel-Ange, convenons donc à son sujet, et au « sujet de Raphaël et de Michel-Ange, que si on « soumettait leurs figures à la traduction que pour- « rait en donner en sculpture un statuaire habile, « celui-ci ne se rencontrerait que difficilement avec « leur dessin, et la preuve de ce que j'avance est « toute produite par deux figurines en bronze exé- « cutées récemment d'après les deux principales « figures du tableau des *Sabines*. Ni l'une ni l'autre « de ces figurines qu'on vient de multiplier à Paris, « ne donne un concours perspectif semblable à celui « du tableau ; sous quelque aspect que l'on exa- « mine, soit ce Tatius, soit ce Romulus, jamais cet « aspect n'est la répétition exacte du trait sorti du « pinceau de David. Est-ce le sculpteur, est-ce le « fondeur qui a failli ? Est-ce David qui n'a pas « placé les pieds, les jambes avec toute l'exactitude « nécessaire ? Je n'affirmerai rien de plus sur ce su- « jet délicat. »

Quelques parties du tableau des *Sabines*, les enfants, par exemple, surtout celui qui, les mains par terre, regarde en souriant le spectateur, sont d'une fort belle exécution. Les yeux ont de l'éclat et les

carnations même ont l'apparence de la vie, sans respirer toutefois la fraîcheur incomparable des enfants de Rubens, si palpitants sous leur peau de satin. Quant aux chevaux, ils n'ont pas le caractère antique tant désirable en un tableau de ce genre ; ils ne sont pas non plus franchement faits d'après nature, et ils manquent de vérité, surtout dans le ton de la robe. Il est juste d'ajouter qu'au temps où David peignit les *Sabines*, les chevaux de Phidias n'étaient point connus. Ce n'est que bien des années après que des fragments du Parthenon furent portés en Angleterre par lord Elgin, et popularisés en France par de nombreuses empreintes.

Depuis le 9 thermidor, David cherchait à faire oublier sa participation aux actes violents de la Montagne ; il paraissait notamment regretter la mort de Danton, à laquelle il avait pris part. Il s'était rendu secrètement au tribunal révolutionnaire, pendant qu'on y jugeait Danton et Camille ; posté à une de ces lucarnes où se tenaient Amar et Vouland, David prenait le croquis des accusés ; il fit même la charge de quelques-uns. En 1795, il proposa à M. Rousselin-Saint-Albin, ami de Danton, de lui dessiner un portrait de ce fameux tribun. Il traça ce portrait de souvenir, en s'aidant d'un buste en marbre faiblement exécuté. Ce dessin est d'un prix inestimable. Il est fait à grands traits, avec beaucoup de largeur et de feu. Quelques coups de crayon donnés avec une apparente liberté, quelques hachures vigoureuses ont

suffi pour faire briller le génie révolutionnaire dans ce masque écrasé, d'une laideur sublime, où la majesté du lion se mêle à l'énergie du bouledogue. Après l'avoir achevé, David le considéra un instant, et, l'offrant à M. Saint-Albin : « Tiens, lui dit-il, « c'est Jupiter Olympien que je te donne. »

Rien n'est plus curieux à parcourir que la galerie de M. Saint-Albin. Les portraits de David y sont en grand nombre. On y voit les conventionnels les plus célèbres : Jean-Bon Saint-André, Boissy-d'Anglas, Chénier, Saint-Just, Cambon, Robespierre, et plus loin la molle et honnête figure de Louis XVI, un peu surprise de se trouver en si terrible compagnie. A l'exception du buste de Cambon, peint par Gros, et du portrait de Louis XVI, qui est de Danloux, toutes ces têtes sont de la main de David. Elles sont traitées d'un pinceau froid, soigneux, qui contraste avec la réputation des personnages et les idées que réveille leur portrait.

Saint-Just porte un habit bleu et de grands cheveux couvrent son front. Sa figure sérieuse trahit un enthousiasme concentré. Robespierre a un visage pointu et un peu souriant : il est cravaté comme un marquis. Au surplus, la peinture de David ressemble à l'éloquence du chef de la Montagne ; elle est passionnée au fond et régulière en la forme. Beaucoup de gens, après s'être représenté Robespierre sous les traits d'un furieux avec une barbe inculte

et des manches retroussées, sont fort surpris de lui trouver, dans ses portraits comme dans l'histoire, une mise soignée, un air calme et un habit nankin rayé vert. De même, quand on songe combien David fut mêlé aux fureurs de la Convention, quand on se rappelle avec quelle exaltation il discourait à la tribune, on s'étonne que ses tableaux aient tant de froideur. On s'attendait à une peinture échevelée, à un mouvement fougueux, au tapage de la couleur, et l'on ne rencontre que des formes tranquilles, des beautés correctes mais glacées, des personnages imposants, mais immobiles comme le marbre. On cherchait le pinceau d'un révolutionnaire emporté, on trouve le burin d'un législateur impassible.

La célébrité de David attira naturellement l'attention de Bonaparte, qui vit tout de suite un moyen de gouvernement dans cette palette illustre. Objet des plus gracieuses avances, visité plusieurs fois dans son atelier, David se laissa nommer premier peintre de l'Empereur; mais il refusa nettement les titres de sénateur et de conseiller d'état, cédant de son républicanisme tout ce qui lui donnait de vastes toiles à couvrir. Napoléon lui commanda, au prix de 180,000 francs, les deux tableaux de la *Distribution des aigles* et du *Couronnement*. Ce sont des compositions gigantesques. La prèmière a un défaut de monotonie que tant d'uniformes rendaient inévitable. Le style y a de l'enflure et la perspective en

est manquée. Le *Couronnement* (1) est mieux entendu ; il est disposé avec grandeur et sagesse. On n'y compte pas moins de cent cinquante portraits peints avec conscience, et la plupart fort ressemblants, entre autres Talleyrand, Bernadotte, Cambacérès, qui occupent le premier plan. Le moment choisi par le peintre est celui où l'Empereur, après s'être couronné de ses mains, va poser la couronne sur la tête de Joséphine, de telle sorte que, pour les générations futures, le sujet du tableau sera le sacre de l'Impératrice, non celui de l'Empereur (2).

La tête de Napoléon est radieuse de jeunesse, de santé et de génie; la simplicité des lignes ajoute à la grandeur de la figure. Le groupe des prêtres est d'un excellent peintre; on y remarque des têtes vivantes. La soie, le velours, l'hermine, toutes les étoffes, tous les costumes sont fidèlement reproduits, mais l'ensemble est froid; on y voudrait plus de bruit, plus d'animation, plus de monde, une longue nef remplie de peuple, moins d'étiquette, enfin, et un autre fond que ces piliers de marbre où l'œil va s'amortir. David, qui rendait juste le ton propre à chaque objet, n'entendait pas ces grandes combinaisons de la couleur avec la lumière qui, par des gammes savantes, arri-

(1) Le tableau du *Couronnement* et celui de la *Distribution des aigles* sont aujourd'hui au musée de Versailles.

(1) Lors de l'exposition de ce tableau, quelqu'un ayant fait observer que David avait peint Joséphine plus jeune qu'elle n'était, le peintre reprit brusquement : « *Allez le lui dire.* »

vent à la magnificence et à l'éclat. Avec son esprit ordinaire, il avait représenté le pape Pie VII posant ses deux mains sur ses genoux, acteur inutile, regardant faire cet autre Charlemagne. Mais l'Empereur exigea qu'on fît lever la main droite du pontife, en signe de bénédiction. « Je ne l'ai pas fait venir « de si loin, dit-il, pour ne rien faire. »

Le *portrait de Pie VII* (1), par David, a été vanté peut-être outre mesure. Il y a là sans doute une rare puissance de modelé. J'admire la simplicité du faire et combien la nature est reproduite avec fidélité, en un style correct et ferme. Les mains sont traitées dans le sentiment de Philippe de Champagne avec plus de naïveté. Malheureusement, il n'y a guère là autre chose qu'une intention flamande. Le peintre n'y a rien mis du sien : si la tête pense, c'est d'elle-même. David n'a fait que la copier exactement avec ses plans accentués, ses traits mêlés de rudesse et d'élévation, son regard italien et le mouvement de ses sourcils noirs. Oui, c'est une très-belle chose, fort heureusement venue ; mais la beauté même du modèle, son expression, son rang, sa renommée y ont la plus grande part. David a été en présence du pape, ce qu'il était toujours, un dessinateur de première force, un maître incomparable dans la science graphique et dans l'art du modelé ; mais cette réalité est toute nue, sans idéal, sans interprétation, et la forme paraît avoir tout absorbé.

(1) Grande galerie du Louvre.

... Quelle différence dans le peintre anglais! Le portrait de ce même Pie VII par Lawrence, et je n'en parle que d'après la gravure, est tout plein de poésie et de grandeur : la tête est remplie d'animation, elle rayonne d'intelligence et il y a de l'éclair dans le regard. Toutefois le génie qui brille dans les yeux du souverain pontife a une enveloppe plébéienne; la pesanteur du menton, la forme épaisse de la bouche, sont relevées par la finesse, la beauté et l'éclat de l'œil. Au lieu du pape de David, tranquillement assis près d'un mur, et dont rien n'indique la souveraineté, si ce n'est la pourpre romaine, Lawrence nous montre le prince de l'Église environné de splendeurs et au milieu des merveilles du Vatican. Si sa pose est inquiète, si ses yeux étincellent, si toute sa personne est en mouvement, toute sa physionomie en jeu, c'est qu'il fallait rappeler l'existence voyageuse et tourmentée de ce grand personnage. Pour exprimer que Pie VII fut le protecteur des arts, Lawrence laisse voir au fond de son tableau les principaux chefs-d'œuvre de l'antique : le groupe du Laocoon, l'Apollon du Belvédère, mais tout cela noyé dans une chaude vapeur, accompagnant sans nuire, se mariant à la richesse générale de la composition et des étoffes, occupant enfin l'attention tout juste autant qu'il faut pour nous intéresser à celui qui protégea les beaux-arts et les remit en honneur.

Une fois, cependant, il est arrivé à David de ren-

contrer la poésie, d'avoir de l'inspiration, de l'élan, c'est lorsqu'il a peint Napoléon au passage du Saint-Bernard. Arrêtons-nous un instant pour admirer ce cheval robuste qui semble fléchir sous le poids d'un grand homme, et ce général imberbe gravissant les rocs où sont creusés les noms d'Annibal et de Charlemagne, pendant que le souffle de sa fortune pousse les plis de son manteau vers la cime des Alpes.

Le jour où les alliés entraient dans Paris, David achevait son *Léonidas*. Le tableau des Thermopyles porte ainsi la date de l'invasion !—C'est une heureuse idée que d'avoir isolé le héros. Il vient de parler familièrement à ses soldats, il leur a promis qu'ils souperaient chez Pluton : maintenant il est muet, pensif; son regard ne s'adresse plus qu'aux dieux. La grandeur du sacrifice lui apparaît et fait rayonner son visage. Comme il était l'âme de l'action, David l'a placé au centre du tableau. Autour de lui tout s'émeut, tout s'agite; chacun se prépare, les trompettes sonnent l'heure de la mort; on offre à Vénus une dernière couronne de fleurs, et pour augmenter l'émotion par le simple rapprochement de la vie réelle, le peintre nous montre au loin sur la montagne des esclaves portant des fardeaux, et des mulets qui traînent les bagages de l'armée. L'exécution de ce tableau, confiée presque entièrement à M. Rouget, l'un des plus habiles praticiens de l'école, est soignée, moelleuse et d'une coquetterie qui jure avec le caractère du sujet. Toutefois ces défauts échappèrent à la

masse, et l'on raconte qu'un petit enfant, mêlé à la foule, tira David par le pan de son habit, et, désignant du doigt la tête de Léonidas, lui dit naïvement : « Monsieur, quand parlera-t-il (1)? »

En 1816, David s'expatria et se rendit à Bruxelles. Une loi d'*amnistie* le condamnait à l'exil ; il ne voulut ni demander grâce ni céder aux instances de M. de Humboldt, qui lui offrait, au nom du roi de Prusse, le titre de ministre des arts à Berlin ; le frère du roi vint lui-même visiter le peintre et voulut l'emmener dans sa voiture. «Vous nous peindrez, lui disait-il, comme ce général, » et il montrait le magnifique portrait en pied du général Gérard. Le vieux républicain persista dans son refus ; il vécut dix ans à Bruxelles, honoré de tout le monde, comblé d'égards par le roi des Pays-Bas et le prince d'Orange, adoré des nouveaux élèves qu'il forma, car il tint le pinceau jusqu'au dernier moment. Comme il allait mourir, on lui apporta la gravure du *Léonidas ;* il la fit placer devant lui, la regarda longtemps, et dit : « Il n'y a que moi qui pouvais concevoir la tête de « Léonidas. » Ce furent ses dernières paroles ; il expira le 29 décembre 1825.

La Restauration se montra impitoyable à l'égard de David : elle le poursuivit de ses rancunes jusqu'au delà du tombeau. Malgré les instances de

(1) Ce mot ressemble fort à une contrefaçon du fameux mot de Michel-Ange devant la statue de saint Marc : *Marco, perche non mi parli?*

sa famille, de ses amis, de tant d'illustres élèves, malgré tous ces tableaux du Louvre qui, eux aussi, demandaient son rappel, elle ne voulut ni l'amnistier vivant, ni le laisser rentrer mort. Son cercueil fut arrêté à la frontière avec une barbarie qui fit scandale. Il est juste d'ajouter que David, retrouvant dans ses vieux jours la fierté républicaine que l'Empire avait su fléchir, refusa de faire l'ombre d'une démarche. Ses enfants se virent obligés d'adresser une requête au roi des Pays-Bas pour obtenir que les restes du grand peintre fussent inhumés à Bruxelles, dans l'église Sainte-Gudule, où ils reposent encore. — Cet acte d'hostilité ne fut pas une des moindres fautes de la Restauration. Le libéralisme d'alors en poussa des cris légitimes, et le poëte Béranger y puisa le texte d'une de ses plus terribles chansons.

David a été grand peintre par le dessin et par la pensée, comme Rubens l'a été par la couleur et par la fantaisie. Si l'on voulait nier David, il faudrait aussi nier toute l'école française, dont le caractère distinctif a toujours été dans le fond plutôt que dans la forme. Ainsi, David n'a rien eu d'original sous le rapport de l'exécution, si ce n'est une puissance extraordinaire de modeler juste. On ne trouve dans le procédé de ce peintre que de l'incertitude d'abord, ensuite un parti pris qui n'est pas même de son invention personnelle; tantôt il est séduit par la brosse de Valentin, tantôt il tombe dans une manière fondue et *porce-*

laine comme Van der Werf, puis il se décide pour Dominiquin, dont il adopte les tons gris-perle et le faire timide, sans spontanéité, sans chaleur. Ensuite, devenu vieux, et vivant dans les Flandres, au milieu d'une école qui n'est nulle part aussi belle que dans sa patrie, il se laisse subjuguer par la couleur; il essaie cette conciliation impossible entre Raphaël et Rubens, et il finit par *Mars et Vénus*. C'est la dernière phase des grands dessinateurs : ils ne meurent pas sans une envie de briller, sans croire que la perfection serait une couleur fraîche et vive emprisonnée dans des lignes sévères, ou recouvrant de son éclat quelque fière grisaille à la Michel-Ange.

Mais ce qui fait la vie, la force, le triomphe de David, c'est l'âme, c'est le fond, c'est la réalité de la pensée. Aucun artiste, en effet, n'a été plus pratique, plus réel, n'a plus mêlé son art aux choses de ce monde, n'y a planté plus avant son drapeau. Républicain à la Convention comme à l'atelier, le peintre de *Brutus* était le juge de Louis XVI. Au milieu de Paris en révolution, alors que s'agitaient pour la France des questions de vie ou de mort, David se rappelait les exemples des anciennes républiques, il s'échauffait au souvenir de leurs vertus, comme à la vue de leurs bas-reliefs, et il sortait du club des Jacobins ou des séances de la Convention, la tête remplie des images de l'antique liberté : puis, lorsqu'il était en présence de sa toile, dans le silence de son

atelier, l'enthousiasme que lui avaient communiqué les cris de Danton ou le regard de Saint-Just, se refroidissait peu à peu ; son esprit exact reprenait le dessus, et, ne songeant plus qu'à sa mission de régénérateur de la peinture, il dessinait des nudités austères, cherchait l'élégance et surtout la pureté des formes, donnant à ses modèles une beauté idéale renouvelée de la statuaire grecque ou romaine. Mais à force de les faire beaux, parfaits, irréprochables, il ne voyait dans chacune de ses figures qu'un type à suivre, un enseignement pour ses disciples, enseignement grave, rigide et compassé comme le *canon* de Polyclète.

Personnellement, David exerça beaucoup d'empire sur ses élèves. Cet ascendant lui fut sans doute plus facile à acquérir en l'absence de toute rivalité sérieuse, alors que notre école ne connaissait pas encore les folles disputes de prééminence entre le dessin et la couleur ; mais il est certain qu'il s'attachait à la personne de ce maître un certain prestige que jamais il ne perdit. Quand il entrait dans son atelier, tout le monde faisait silence, et personne ne se fût permis de plaisanter, car sa présence imposait. Ce n'est pas qu'il n'eût de la bonhomie et même de familiarité dans le langage, à travers la dignité de son maintien ; mais sa taille assez haute, sa prestance, peut-être aussi le souvenir du rôle terrible qu'avait joué l'ex-conventionnel, tout cela commandait le respect. Son visage eût été beau s'il

n'eût pas été défiguré du côté gauche par un accident qui avait grossi la joue, et d'où résultait une déviation de la lèvre qui imprimait à la physionomie un caractère moqueur et dur. Quoique cette difformité eût altéré sa prononciation, il s'exprimait avec précision et nettement, en homme qui avait toujours vécu dans le monde éclairé. Lorsqu'il passait en revue sa respectueuse école, il ne touchait jamais à la palette et au pinceau ; parfois seulement il saisissait le crayon de l'élève pour retoucher le mouvement d'une figure ou ses contours ; car David ne peignait pas facilement lui-même. Il n'enseignait à ses élèves ni l'étude de la couleur, ni le procédé manuel qu'il dédaignait. Ses leçons portaient principalement sur les grands principes de l'art, sur le style, sur l'étude de l'antique combinée avec celle du modèle. Sa théorie était élevée et noble.

« Il ne faut pas faire de la peinture une chose matérielle ; elle a besoin de l'âme, et le peintre doit « exécuter avec passion... » — « Vous ne respirez « pas, » disait-il à quelques-uns, « quand vous des« sinez, il me semble que vous reteniez votre ha« leine ; vous êtes froids : je reconnais les hommes « à leur peinture... Exprimez donc avec sentiment, « et faites beaucoup avec peu ; c'est d'ailleurs une « bonne recette pour les paresseux. »

En parlant de la perspective, il avait coutume de dire que le compas n'y suffisait point ; qu'il fallait à l'exactitude mathématique ajouter le sentiment.

« Plusieurs peintres, » disait-il, « savent mieux. « mais ne sentent pas aussi bien que moi la perspec- « tive. » Et de peur que ce principe ne fût interprété abusivement, il répétait en d'autres circonstances : « On ne veut plus apprendre la perspective, « parce qu'on croit n'avoir plus besoin de rien quand « on a du sentiment. Mais de même qu'un instru- « ment discord gâte les oreilles du musicien, de « même des lignes contraires à la perspective et un « mauvais trait gâtent les yeux du peintre. »

Deux choses feront vivre David : son école et ses ouvrages. Ses tableaux, il est vrai, ne sont pas ses plus beaux titres ; et Gros, Girodet, Gérard, valent sans doute mieux que les *Sabines*. L'influence énorme que David exerça sur une époque déjà si grande, sera, je crois, sa véritable gloire. Cette influence fut continentale, elle transforma toutes les écoles de l'Europe. David persuada aux Flamands qu'il fallait dessiner ; aux peintres de Rome que l'art païen était supérieur à l'art catholique. En France, il ramena la peinture à un but sérieux ; il organisa des fêtes éclatantes, il opéra une révolution dans les costumes, les meubles, les ornements, les décorations, et jusque dans les cartes à jouer. Il fut le maître absolu des arts.

Et, du reste, parallèlement à cette beauté qui est redevable de ses succès aux idées contemporaines, il en est une indépendante des circonstances et des modes, beauté absolue qui est de tous les pays et de tous

les temps : celle-là s'est aussi rencontrée chez David, lorsque, en présence du cadavre de Lepelletier ou de la baignoire de Marat, il oubliait des procédés devenus systématiques pour s'attaquer franchement à la nature elle-même. Le peintre vivra donc autant que le chef d'école, et s'il arrivait que la postérité oubliât l'influence de David pour ne songer qu'à ses œuvres personnelles, il en resterait dans l'esprit de nos descendants une image passionnée comme le *Serment du Jeu de paume*, ou bien calme, imposante et sublime comme la *Mort de Socrate*.

APHORISMES DE DAVID

RELATIFS A L'ÉTUDE DU MODÈLE ET RECUEILLIS DANS SON ÉCOLE (1).

Quand on fait un tableau (ce sont ses propres expressions), on peut changer le modèle, parce qu'alors ce sont de belles parties qu'on cherche à accorder; mais quand un élève s'exerce, il faut qu'il s'accoutume à l'exactitude et qu'il respecte le modèle.

Soyez d'abord vrai, et noble ensuite.

Je connais des peintres qui ne savent pas copier des hommes, et qui prétendent monter dans le ciel pour y peindre des dieux.

Il y en a qui, en voulant suivre le modèle, font plus

(1) J'emprunte ces aphorismes au *Traité complet de la Peinture* de M. de Montabert, traité qui est, en effet, le plus complet, et j'ajouterai le meilleur de tous les livres techniques.

laid que lui, et qui, en voulant s'élever au-dessus du modèle, ne dessinent plus que de pratique.

Il n'est pas difficile de dessiner d'idée, tant bien que mal ; mais ce qui est difficile, c'est de faire beau et naturel en suivant le modèle.

Quand on n'aime pas la nature, on la fait basse et triviale.

On peut étudier les maîtres, mais c'est la nature seule qu'il faut suivre : c'est en la suivant qu'on fera bien, comme eux.

Celui qui est maniéré ne saurait voir clair en présence du modèle.

Pourquoi est-on le plus souvent embarrassé? Parce qu'on veut suivre sa tête et ses idées de routine.

Il y a des peintres qui ne découvrent rien dans la nature : ils n'y voient que ce qu'ils savent par cœur.

Il ne faut pas seulement regarder le modèle, il faut y lire comme dans un livre.

J'aime ce qu'on appelle le style, mais je n'aime pas la manière.

On n'avance dans l'art qu'en suivant la nature; si

en musique on joue toujours le même air et de la même façon, on ne fait sûrement pas de progrès.

Il faut étudier les beautés de l'antique pour trouver les mêmes beautés dans le modèle ; mais c'est l'esprit du modèle qu'il faut suivre pour le rendre bien d'après l'antique.

Il faut changer le modèle en bien et non en mal ; mais il y en a qui le font ressembler en laid et non en beau.

Je ne cesse de répéter qu'il faut que les têtes ressemblent au modèle. (On comprend assez ce que le maître entend ici par ressembler.)

Il ne faut pas faire les cheveux de pratique, mais il faut les faire selon les caractères de la nature.

Les bons peintres prennent les bons moments du modèle ; les mauvais peintres prennent les mauvais, etc.

CATALOGUE

DES

OUVRAGES DE LOUIS DAVID.

1771 Tullie faisant passer son char sur le corps de son père.

1772 Combat de Minerve contre Mars secouru par Vénus.

(Ce tableau, exposé au concours, obtint le second prix.)

1773 Les enfants de Niobé, percés de flèches par Diane et Apollon.

1774 La mort de Senèque.

1775 Les amours d'Antiochus et Stratonice.

(Obtint le grand prix.)

Le plafond et les décorations latérales du salon de mademoiselle Guimard (Temple de Terpsychore), rue du Mont-Blanc, à Paris.

De 1775 à 1779 Une copie de la *Cène* du Valentin.

(Faite à Rome.)

Haut. : 4 pieds 6 pouces. Larg. : 6 pieds 11 pouces (1m 47c sur 2m 25c). Figures mi-corps.

(*Voir plus bas au Salon de* 1781 *pour les autres ouvrages composés à cette époque.*)

1781 SALON DE 1781. — DAVID *agréé.*

Bélisaire, reconnu par un soldat qui avait servi sous lui au moment qu'une femme lui fait l'aumône.

10 pieds carrés (1m carré environ).

Saint Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés.

Haut. : 8 pieds. Larg. : 6 pieds. (2m60 sur 1m95.)

(Il est à Marseille, à la Consigne.)

Portrait de M. le comte de Potocki, à cheval.

Haut. : 9 pieds. Larg. : 7 pieds. (2m93 sur 2m28.)

Les funérailles de Patrocle, esquisse.

Trois figures académiques dont une présente un Saint-Jérome.

(Peintes à Rome en 1776 et 1777.)

Une femme allaitant son enfant.

Tête de vieillard.

Plusieurs études exposées sous le même numéro.

(*Un Christ*, pour madame de Noailles. *Bélisaire et son jeune guide.*)

1783 SALON DE 1783. — DAVID, *agréé.*

La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector, son mari.

Haut. : 8 pieds 7 pouces. Larg. : 7 pieds 4 pouces. (2m80 sur 2m39.)

(Tableau de réception à l'Académie.)

Deux portraits.

Dessin d'une frise dans le genre antique.

Plusieurs tableaux exposés sous le même numéro.

(*Portraits* de M. Desmaisons, oncle de David ; de madame Pécoul ; de M. Leroy, médecin ; de M. le comte de Clermont d'Amboise ; de M. Joubert, *ébauche.*)

1785 SALON DE 1785. — DAVID, *académicien.*

Serment des Horaces entre les mains de leur père.

Haut. : 10 pieds. Larg. : 13 pieds. (3m13 sur 4m20.)

(Pour le roi. — Peint à Rome, en 1784, à son second voyage.)

Bélisaire.

Haut. : 3 pieds. Larg. 4 pieds. (97c sur 1m 29c.)

(*Répétition réduite.*)

Portrait de M. P***. (*Pécoul*).

1787 Salon de 1787. — David, *académicien.*

Socrate au moment de prendre la ciguë.

Haut. : 4 pieds. Larg. : 6 pieds. (1m 29c sur 1m 94c.)

(Appartenant à M. de Trudaine.)

Répétition réduite des Horaces.

(Presque tout entière de la main de Girodet. Appartenant à M. Firmin Didot.)

1789 Salon de 1789. — David, *académicien.*

J. Brutus, premier consul, de retour en sa maison après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la liberté romaine; des licteurs rapportent leurs corps pour qu'on leur donne la sépulture.

13 pieds sur 10. (4m sur 3m 25c.)

Les amours de Pâris et d'Hélène.

Haut. : 4 pieds et demi. Larg. : 5 pieds et demi. (1m 62c sur 1m 80c.)

Portraits en pied de M. et madame Lavoisier; — de M. Thelusson de Sorcy; — de madame de Sorcy; —de madame d'Orvilliers;—de madame de Brehan; de M. et madame Vassal; — de madame Lecoulteux et de madame Hocquart (brûlés dans un incendie).

Une vestale, demi-figure.

Une étude peinte de Psyché abandonnée.

Louis XVI entrant dans le lieu des séances de l'Assemblée constituante.

(On ignore ce que ce tableau est devenu.)

Le Serment du Jeu de paume. Dessin tracé à la plume, et lavé au bistre, le plus capital et le plus terminé qui ait été fait par David.

Haut. : 25 pouces. Larg. : 38 pouces. (69m sur 1m 6o.)

1793 *David n'exposa point au Salon de cette année.*

Derniers moments de Michel Lepelletier de Saint-Fargeau.

Haut. : 4 pieds 9 pouces. Larg. : 4 pieds 2 pouces. (1m 50c sur 1m 34c.)

(Fut exposé dans la salle des séances de la Convention.)

Portrait de mademoiselle Lepelletier, fille adoptive de la nation française.

Marat assassiné dans sa baignoire, demi-figure grande comme nature.

La mort du jeune Barra, ébauche.

Haut. : 4 pieds 4 pouces. Larg. : 5 pieds 4 pouces. (1m 25c sur 1m 75c.)

Portraits de Bailly ; — de Grégoire ; — de Prieur de la Marne ; — de Robespierre ; — de Saint-Just ; — de Jean Bon Saint-André ; — de Marie-Joseph Chénier ; — de Boissy d'Anglas.

(Les cinq derniers font partie de la galerie de M. de Saint-Albin.)

1795 Salon an IV (1795.) — Le citoyen David.

Portrait d'une femme et de son enfant.

1799 Sapho et Phaon, grandeur naturelle.

(Maintenant en Russie.)

Romulus, variante des Sabines avec deux guerriers morts, et un autre fond.

1800 Portrait équestre du premier Consul gravissant le Saint-Bernard.

(Il en existe quatre répétitions, dont une est au musée de Versailles.)

Portraits de madame Verninac; — de madame Pastoret; — de madame de Trudaine; — de madame Récamier, *ébauche*, — des ambassadeurs Blau et Meyer; — de M. Pennerin Villandois.

1804 Le pape Pie VII et le cardinal Caprara.

(Études pour le Couronnement.)

1805 Portrait de Pie VII.

1808 SALON DE 1808. — DAVID, *premier peintre de l'Empereur*.

Le couronnement.

(Aujourd'hui au musée de Versailles.)

Le portrait en pied de l'Empereur, revêtu de ses habits impériaux.

(Ce portrait appartient au roi de Westphalie.)

Les Sabines.

1810 SALON DE 1810.

Serment de l'armée fait à l'Empereur après la distribution des aigles au Champ-de-Mars.

(Au musée de Versailles.)

L'Empereur debout dans son cabinet.

(L'original appartient au marquis de Douglas, en Angleterre. — Quatre répétitions.)

1814 Les Thermopyles, grandeur de nature.

Portraits de MM. Estève; — Français de Nantes; — comte de Turenne; — Mongez; — des généraux Meunier et Jeannin, gendres de David; — de madame Daru.

1816 DAVID EN EXIL.

L'Amour quittant Psyché au lever de l'aurore.

(Figures grandes comme nature. Faisait partie de la galerie Sommariva.)

Télémaque et Eucharis.

(Tableau de chevalet. Figures à mi-corps. Exécuté pour le comte de Schoenborn, à Munich.)

Répétition du précédent avec quelques changements.

(Appartenant à M. Didot fils.)

Répétition du couronnement de Napoléon, même dimension que l'original, avec plusieurs changements importants.

(Exposée successivement en Angleterre et aux États-Unis, cette toile, d'abord payée 75,000 fr., par MM. Lajard, de Montpellier, a été mise aux enchères, en 1842, à Paris, et n'a pu dépasser 1,500 fr. ! Elle est aujourd'hui boulevard Bonne-Nouvelle, galerie des Beaux-Arts.)

Portraits du baron Alquier ; — de madame la comtesse Vilain XIV avec sa fille ; — du général Gérard ; — du jeune prince de Gavre ; — du comte Sièyes et de Ramel, compagnons d'exil de David ; — de madame Ramel ; — de mademoiselle Juliette de Villeneuve, nièce de Joseph Bonaparte, ancien roi d'Espagne, et des deux filles de ce prince.

La colère d'Achille contre Agamemnon.

(Figures à mi-corps. Faisait partie de la collection Parmentier, vendue à Enghien, en 1825.)

Répétition du même avec de grands changements.

(Terminée par Stapleaux, sous les yeux de David.)

Une vieille Bohémienne disant la bonne aventure à une jeune fille.

(Figures à mi-corps.)

1824 Mars désarmé par Vénus et les Grâces.

Haut. : 9 pieds 4 pouces. Larg. : 8 pieds. (3m sur 2m 58c.)

(Exposé au profit de l'hospice des Vieillards, à Bruxelles, en 1824, et ensuite à Paris, au profit de l'auteur, auquel il ne rapporta pas moins de 45,000 fr.)

Apelles peignant Campaspe devant Alexandre.

Haut. : 2 pieds 10 pouces. Larg. : 4 pieds. (67c sur 1m 29c.)

(Cette ébauche, commencée en 1813, reprise en exil, n'a jamais été achevée. — Elle appartenait à Gros et fit partie de sa vente.)

Un portrait de David, peint par lui-même, se trouvait à la vente de Gérard.

DESSINS.

La liste des innombrables dessins de David tiendrait ici trop de place: nous renvoyons pour cette partie à la notice de M. Coupin, à la *Vie de David* par M. A. Th., et au catalogue dressé pour la vente, par M. Pérignon.

Il nous suffira de mentionner le *carton du Serment du Jeu de paume*, où sont légèrement massées les études nues des principales figures, et dont M. Coupin possède le dessin en petit.

Le musée du Louvre renferme, en tableaux :

Le Serment des Horaces.

Léonidas aux Thermopyles.

Les Sabines.

Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils, qu'il a condamnés à mort.

Bélisaire demandant l'aumône. (*La répétition réduite.*)

Les amours de Pâris et d'Hélène.

Portrait du pape Pie VII; peint à Paris, en 1805.

En dessins :

Homère endormi. — Deux jeunes filles lui apportent du pain.

(Esquisse à l'encre de Chine.)

Léonidas avant le combat des Thermopyles.

(Dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine.)

Cinq croquis de paysages.

(Dessins à l'encre de Chine sur une feuille.)

P.-P. PRUD'HON.

P.-P. PRUD'HON.

Pendant que l'école française obéissait en masse à l'impulsion de David, et s'efforçait de réagir contre les aimables folies des peintres de Louis XV, il y avait à Paris un artiste obscur qui, se tenant à l'écart, observait ce grand mouvement avec un sourire, croyant déjà le voir dévier. Cet artiste s'appelait Prud'hon, et personne n'en savait rien. Parmi tant de lauréats, qui, à force d'étudier des statues, allaient bientôt oublier de peindre, il protestait dans l'isolement, et sans vouloir puiser à une autre source que l'antique, il lui trouvait une signification nouvelle, il l'interprétait à sa manière ; il en comprenait mieux que les

autres le sens poétique et voilé. Il était allé à Rome, comme tout le monde, mais il en avait rapporté autre chose que des statues immobiles. Il prenait, lui aussi, la vieille lyre d'Apollon, mais pour en tirer des sons inconnus.

La première fois que je vis un tableau de Prud'hon mêlé aux ouvrages de ses contemporains, il me sembla que je trouvais un diamant au milieu de pierres fausses. Et pourtant c'était du classique tout pur que cette longue histoire de Daphnis, et la grâce obligée de Vénus, et les Zéphyrs qui enlèvent Psyché ou qui se balancent dans le feuillage. Mais comment ne pas s'intéresser à ces divinités charmantes qui joignent à l'idéal des formes le mouvement et la vie, statues animées, souriantes, revêtues d'une couleur originale, ayant, enfin, la pureté du marbre, mais non sa froideur?... Singulier contraste! c'est un pauvre enfant du peuple qui vient donner des leçons d'atticisme à tant de peintres nourris dans les grandeurs, élevés dans la poésie de l'histoire! C'est l'humble fils d'un maçon qui va remettre en honneur les fictions ingénieuses de la fable antique, donner un corps aux allégories les plus délicates, assouplir la peinture à l'expression des choses les plus éthérées! Oui, c'était le treizième fils d'un maître maçon de Cluny que ce grand peintre, et, pour le dire en passant, quelle étrange fortune! quel aimable caprice de la muse, d'aller visiter ce pauvre homme, alors qu'il succombait sous le nombre de ses enfants, et

de choisir, entre tous, le dernier né, le treizième, qu'on venait justement de baptiser Pierre-Paul, comme Rubens !

Peu après la naissance de Prud'hon, arrivée le 6 avril 1760, son père mourut, ne laissant à cet enfant au berceau d'autre bonheur et d'autre ressource que la tendresse maternelle. Élevé avec beaucoup de douceur par sa mère, qui semblait le deviner, Prud'hon devait se ressentir toute sa vie de cette éducation première : sa sensibilité se développa dans le sein de la famille, et, naturellement bon, il devint affectueux et tendre. Son âme était passionnée sans être mobile ; sa volonté, quoique ardente, était ferme, opiniâtre.

A quatorze ans, il inventa la peinture à l'huile, comme Pascal avait inventé les mathématiques. Ce fut au monastère de Cluny, où il recevait un enseignement gratuit et littéraire, qu'il sentit remuer son génie pour la première fois. Il y avait dans cette abbaye beaucoup de tableaux, et c'était ce qui l'avait frappé tout d'abord. Un jour qu'il cherchait à les imiter, « Vous « ne réussirez pas, lui dit un de ces bons moines, car « ils sont peints à l'huile. » Ces paroles ouvrirent tout un monde au jeune Prud'hon ; il se demanda longtemps ce que pouvait être ce procédé qu'on lui donnait comme inabordable ; il rumina ce difficile problème, et enfin, à force d'y réfléchir, à force de tâtonnements, d'essais et de mélanges, après s'être fait des couleurs avec le jus des plantes, des pinceaux avec les poils d'un harnais, il découvrit à lui tout seul

l'art de peindre à l'huile. Circonstance qu'il se plaisait à rappeler plus tard et qui serait puérile, si elle ne servait à prouver combien est inférieure cette pratique tant vantée par les sots, que la pensée conduit après elle comme une sœur puînée et docile.

Il y avait alors à Dijon une école gratuite des arts du dessin, que dirigeait M. Devosge, artiste fort distingué et plein de cœur, qui avait vendu son modique patrimoine pour fonder l'école d'où sont sortis tant de sujets éminents : Gaulle, Granger, Prud'hon, Ramey, Petitot et un autre grand sculpteur, M. Rude (1). C'est là que Prud'hon fut envoyé par M. Moreau, évêque de Mâcon, que les bénédictins de Cluny avaient informé du génie naissant de ce jeune homme, à peine âgé alors de seize ans. Dans son amour pour la forme, le protégé de Monseigneur avait déjà fait sortir d'un morceau de savon, avec un canif, toutes les figures de la Passion. Ce trait me rappelle celui du *lion de beurre* que Canova fit un jour, enfant, pour la table du seigneur de son endroit, ce qui a fait dire naïvement à un écrivain tudesque, que ce fait du *lion de beurre* était une preuve de la future prédilection de Canova pour le *moelleux*. Nous n'appliquerons pas à Prud'hon une esthétique aussi transcendante ; mais il arriva précisément que ce Canova, si précoce, se lia d'une étroite amitié avec Prud'hon, lorsque celui-ci ayant remporté à Dijon

(1) Cette école est dirigée aujourd'hui par M. Devosge, digne continuateur de son père.

le prix de peinture établi par les états de Bourgogne, vint à Rome pour y jouir de la pension attachée à ce prix. Le célèbre sculpteur eut bien vite apprécié la supériorité de Prud'hon. Dans ce jeune homme, qui comprenait Raphaël, qui aimait Léonard de Vinci, qui étudiait de préférence le Corrége, il devina le génie gracieux qui ferait un jour l'admiration de la France. Il essaya de le retenir à Rome; il lui offrit un atelier pour l'exposition de ses ouvrages, dont il lui assurait un prix raisonnable; mais Prud'hon ne voulut point renoncer à son pays, et il revint à Paris en 1789.

Des chagrins de toute espèce l'y attendaient : l'obscurité, les privations, toutes les mauvaises chances de la lutte, et aussi le poison des querelles domestiques, car il était déjà marié depuis douze ans, à l'époque de son retour de Rome. A cet âge de dix-sept ans, où l'on se hâte d'aimer avant de choisir, Prud'hon avait connu une jeune fille qu'il crut faite pour lui plaire, et, n'écoutant que sa délicatesse, il avait voulu réparer par le mariage les torts de l'amour. Dans cette union, devenue légitime, le jeune peintre avait eu tous les malheurs sinon toute la philosophie de Socrate. Sa femme, qui l'avait laissé partir seul pour Rome, vint le rejoindre à Paris, dès qu'il fut de retour; mais ce fut pour dissiper ses épargnes et le livrer en proie à toutes les charges de la paternité et aux soucis intérieurs.

Il vivait ainsi, triste, ignoré, peignant çà et là

quelques miniatures, et trop pauvre pour entreprendre de grands tableaux, lorsqu'il fut enfin déterré par un amateur, le comte d'Arlai, auquel il vendit presque pour rien des dessins à la plume, qui maintenant seraient sans prix. Il en emprunta les sujets à la mythologie grecque et les traita dans un style où la force se mariait à l'élégance. Tantôt c'étaient les péripéties de l'amour, tantôt quelques épisodes de l'histoire des dieux.

Un jour il lut, dans je ne sais quel livre, que Cérès, quand elle errait sur la terre, cherchant sa fille disparue, rencontra une bonne femme qui, la voyant épuisée de fatigue et de faim, la fit entrer dans sa cabane et lui donna un peu de bouillie. Comme elle dévorait ce mets, délicieux en un tel moment, un méchant écolier, nommé Stellion, se mit à rire de l'avidité de la déesse et fut aussitôt changé en lézard. — Prud'hon ferma le livre et dessina une vieille femme dont la puissante figure a autant de caractère que les Sibylles de Michel-Ange. D'une main ferme et hardie, il représenta la mère inconsolée de Proserpine, reconnaissable à son agreste couronne, lançant un regard furieux sur le petit Stellion, dont les membres affectent déjà la forme écrasée du reptile. Cette belle composition fut gravée par Copia, ainsi que les deux pendants qui l'accompagnent. Ici l'Amour est attaché par un anneau de fer au piédestal d'un buste de Minerve. Il pleure, il crie, il frappe la terre de son petit pied, mais la femme

qui l'a si cruellement lié est prête à le délivrer en souriant. Dans le fond sont des bas-reliefs, comme en sculptait l'amant de Phryné, où l'on voit l'Amour terrassé par des femmes qui le fustigent, non sans quelque plaisir (1). — Là, au contraire, l'Amour est triomphant ; il se venge de la femme qui l'enchaînait ; et on le retrouve dans d'autres bas-reliefs, se moquant des caresses qu'on se permet sans lui.

La gravure de ces dessins admirables commençait à faire connaître Prud'hon ; mais à mesure que sa réputation s'étendait, les dépenses de sa maison devenaient plus lourdes, et de nouveaux soins le détournaient. Il avait eu trois enfants depuis que sa femme était venue le rejoindre, de sorte que sa famille s'était ainsi accrue plus vite que sa fortune ; il était toujours aux prises avec les nécessités réelles, forcé de vivre presque au jour le jour, et ne pouvant, à son grand désespoir, exécuter les vastes compositions qu'entrevoyait son génie. Le voilà donc réduit à dessiner des héros microscopiques, des divinités pas plus hautes que le pouce, à historier des têtes de lettres, des billets de concert, des factures de commerce, que sais-je? à enjoliver des cartes d'adresse, oui, des cartes d'adresse ! Je les ai vues de mes yeux, j'ai vu la carte d'un M. Mesler, graveur sur métaux, tout entière de la main de Prud'hon, car il était naïf comme La Fontaine, ce grand homme ;

(1) M. de Lariboissière en possède un admirable dessin, à l'effet, sur papier bleu.

il aurait écrit la rue et le numéro ! Vous figurez-vous les dieux de l'Olympe intervenant pour achalander un comptoir, les cariatides de Jean Goujon supportant l'édifice d'une réclame, et un petit amour qui se tient à la porte pour *allumer* les passants et leur montrer l'adresse de M. Mesler! Et que diriez-vous si l'on vous faisait voir des vignettes que Prud'hon a composées pour des boîtes de bonbons? Roger les a gravées avec tout son talent, d'un style ferme et nourri ; les chairs sont traitées au pointillé, de manière à bien rendre tout ce qu'il y a de gras dans les nus de Prud'hon. Mais quoi! vous avez tenu vingt fois cette boîte entre les mains, vous avez regardé peut-être une Léda dans ses pourparlers avec Jupiter, et rien ne vous avertissait que la main du Corrége avait passé par là? et que serait-il donc arrivé si, au milieu de la poésie du confiseur, vous eussiez rencontré tout à coup deux alexandrins de Corneille?

Quand vint la disette de 1794, Prud'hon fit un voyage en Franche-Comté. Il s'établit à Rigny, près de Gray. Là, il fit une série de portraits au pastel, qui paraissent exécutés avec franchise et qui sont tous des modèles du genre, si j'en juge par celui que possède M. Carrier, peintre en miniature. Prud'hon, dans ce portrait, est aussi correct que Nanteuil et il a plus de *flou* que Latour. A distance, on voit la tête vivre et penser; de près, ce sont de larges hachures, d'épaisses traînées de lumière, des badinages de crayon, dont la liberté même est calculée, et

sous lesquels se retrouveront tous les détails, tous les accidents de la peau, les poils, les rides, les moindres gerçures de la vieillesse. Cette fois, du moins, l'artiste fut bien accueilli, bien payé, et sa famille le vit revenir encouragé, content des richesses qu'il lui apportait.

Ce fut peu de temps après son retour que Prud'hon obtint un prix d'encouragement sur un dessin représentant la *Vérité descendant des cieux, conduite par la Sagesse*. On lui accorda, pour l'exécuter en grand, un atelier et un logement dans le Louvre. Nous ne connaissons rien de ce tableau que nous n'avons pas vu. Il existe pourtant au château de Saint-Cloud, mais en lambeaux, car il fut détruit à moitié par un incendie. Quoi qu'il en soit, il est certain que cet ouvrage éveilla la jalousie des rivaux de Prud'hon. Ils s'alarmèrent de le voir sortir de son obscurité et prétendre à de plus hautes destinées. On chercha donc à le déprécier, sous couleur de reconnaître son mérite : en donnant des éloges à ses admirables dessins, on faisait entendre que c'était là son véritable talent, qu'il ne devait point le forcer. On aurait voulu reléguer ce peintre dans les illustrations de livres; mais, bien que le génie puisse se manifester là comme ailleurs, Prud'hon se sentait appelé à la grande peinture. Les compositions monumentales convenaient mieux à sa puissante manière. Il est même à remarquer que, dans ces frontispices grands comme la main, il y a toujours, en dépit de la rigueur des

proportions, une certaine majesté résultant, tantôt de la simplicité des draperies et de la rareté de leurs plis, tantôt des ménagements de la lumière. On peut s'en convaincre en parcourant la belle édition de *Daphnis et Chloé*, de M. Didot, et celle de l'*Aminta*, du Tasse. Des toiles de dix pieds de haut ne seraient pas plus augustes que ces petites scènes dans leur cadre de trois pouces. On y trouve, comme en un grand tableau, tout ce qui accompagne les sujets héroïques : des bocages, des fontaines, des statues antiques, des temples pour fermer au loin la perspective, de beaux arbres, qui ont de la tournure comme ceux du Guaspre ou de Claude Lorrain ; et quant aux personnages, leur attitude est si noble, leur geste si bien calculé et si simple, qu'on les dirait de dimension naturelle. Les vignettes de Prud'hon ressemblent à un tableau qui serait vu avec une lorgnette retournée. Ainsi, pendant que tant d'autres n'aboutissaient, dans leurs vastes compositions, qu'à des résultats mesquins, Prud'hon, par des dessins d'une petitesse extrême, arrivait à des effets pleins de grandeur.

Il existe des dessins de lui chez tous ses élèves, qui tous furent ses amis : M. Trézel, M. Brale, M. Belloc, directeur de l'école gratuite de dessin ; M. Steuben, qui se souvient d'avoir reçu des conseils de Prud'hon. La galerie de M. Odiot renferme plusieurs dessins de ce maître ; M. Marcille n'en possède pas moins de quarante. Chacun nous a montré ses tré-

sors avec une obligeance parfaite. La plupart des dessins de Prud'hon sont sur papier bleu, rehaussés de blanc. Quelques-uns sont de purs croquis, si légers et si vagues encore que la pensée du peintre y apparaît comme à travers un nuage. C'est toujours par son effet lumineux que le sujet le frappe; dès qu'il conçoit la forme, c'est dans ses rapports avec le jour. Il y a des peintres qui, en esquissant une composition, en la cherchant du bout de leur fusin, ne voient que la silhouette, ne poursuivent que le geste, la pose, le mouvement, ne sont préoccupés que du balancement des lignes; Prud'hon, au contraire, n'a pas plutôt entrevu son sujet qu'il l'éclaire de sa pensée.

Donnez à ce peintre un morceau de ce papier gros bleu où l'on envelopperait vos bougies, mettez dans sa main un bout de charbon et un crayon blanc, vous allez voir poindre quelque aimable et lointaine allégorie. Ce sera peut-être Psyché dans ses démêlés avec l'Amour, ou Vénus elle-même qui sortira de ce fond grossier, comme autrefois de l'écume des flots, ou bien l'innocente compagne de Daphnis, livrant sa poitrine aux caresses de la lumière. Quelques lignes tracées au hasard, quelques traits de noir et de blanc vaguement mélangés, feront saillir la joue et l'épaule d'une déesse, et n'indiqueront le développement de la hanche que pour la faire rentrer aussitôt dans l'obscurité du fond. Une de ces belles esquisses m'a surtout arrêté, c'est la *Femme de Puti-*

phar. Il a suffi à Prud'hon de quelques vives hachures pour donner un intérêt nouveau à ce sujet, tant de fois recommencé. En regardant le vertueux Joseph résister aux étreintes passionnées de cette femme aux nobles épaules, dont le profil est antique et la draperie en désordre, en voyant la couche qui lui est offerte et la porte par où il doit s'enfuir, il n'est aucun des spectateurs qui se crût capable de perdre là son manteau, tant le peintre a su être plus séduisant que l'infidèle épouse.

D'autres fois, Prud'hon dessine sur un fond clair avec une patience infinie et dans un tout autre système. Au lieu d'une ébauche indolente, c'est une composition étudiée avec soin, terminée avec amour, où la forme est pure, le contour sévère et le modelé sans reproche. Ceux-là sont exécutés ordinairement à la plume, mais sans trop de vivacité, sans rudesse, toujours d'une main attentive et prudente, et par un précieux travail de pointillé. Cependant il lui arrive quelquefois de laisser courir sa plume avec plus d'abandon, d'accuser son sujet par des traits fermes et libres, dont le réseau abondant, large comme la taille de Pontius ou de Wostermann, reçoit dans ses losanges mille points inégaux qui traduisent le gras des chairs et l'aspect velouté de l'épiderme.

Lorsqu'il emprunte ainsi à la gravure ses procédés, Prud'hon se souvient qu'il est graveur. Il est graveur, en effet, et personne ne l'est à un plus haut degré. Certes, les planches de Copia, celles de Ro-

ger, son élève, sont des choses très-estimées, très-dignes de l'être; mais aucune de leurs œuvres ne vaut, il me semble, l'estampe de *Phrosine et Mélidor*, que Prud'hon composa pour la graver lui-même. Les draperies sont sabrées de tailles vigoureuses, les chairs sont empâtées avec des points; tous les travaux se confondent dans un heureux mélange; et, comme si le maître eût fait de la gravure toute sa vie, il attaque à l'eau-forte les bûches du feu que l'amant de Phrosine a allumé sur les bords de la mer, tandis que les flots où se reflète la tremblante image de la lune, sont traités au burin et rendus avec un bonheur dont je ne connais pas d'exemple dans la gravure.

Pendant son voyage en Franche-Comté, Prud'hon s'était fait un ami dévoué de M. Frochot, qui devint plus tard préfet de la Seine. Le dévouement de cet homme généreux, sa protection éclairée, ne lui manquèrent jamais; et ce n'est pas là un des moindres titres de M. Frochot à la statue que lui élève en ce moment la ville de Paris (1). Dès qu'il put arracher Prud'hon à ces cadres imperceptibles où se morfondait son génie, il en saisit l'occasion avec joie. Le premier de tous les préfets de la Seine, il s'avisa de commander des ouvrages d'art pour la ville de Paris. Un jour que Prud'hon dînait à sa table, M. Frochot

(1) Ce travail a été publié, en 1842, dans le *National*. Depuis, MM. Dessalles Régis et Arsène Houssaye ont publié des articles sur Prud'hon, — soit dit uniquement pour établir l'antériorité de nos études.

lui parla d'un tableau à faire pour être suspendu dans la salle de la cour criminelle, et il laissa tomber dans la conversation ce vers d'Horace :

Raro antecedentem scelestum
Deseruit pœna.....

Il n'avait pas achevé, que Prud'hon se lève, demande la permission de se retirer dans le cabinet du préfet, et là, prenant une plume et du papier, il trace la composition qu'il venait de saisir. L'image de son sujet avait déjà traversé son cerveau. Avec les yeux de sa pensée, il avait vu le crime poursuivi, *antecedentem scelestum*, et la justice fendant les airs. En un quart d'heure il a esquissé ses figures, prévu leur forte pantomime, indiqué la lumière, et il l'apporte à M. Frochot, surpris et enchanté (1). Qui ne connaît cette œuvre inspirée : la *Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime?* C'est la nuit, c'est l'heure que choisit l'homicide, et Prud'hon nous donne le spectacle du premier crime de l'humanité, qui s'est accompli dans le sein de la première famille humaine. La terre est inculte, déserte et sauvage. Au moment où Caïn vient de tuer son frère, la lune déchire le nuage et frappe le meurtrier de ses rayons. Dès le commencement du monde se manifestent d'une manière sanglante les deux grandes divisions de la nature humaine : la force d'un côté, la délicatesse de l'autre. Abel, étendu sur des pierres, a le teint de la

(1) Cette précieuse ébauche est dans l'atelier de M. Léon Cogniet.

mort ; sa nature est fine et faible, sa complexion délicate. Caïn, au contraire, est un homme d'une peau rude, bronzée, d'un tempérament robuste, d'une tête virile. Son masque est élargi, écrasé, féroce ; il emporte avec lui l'instrument de son crime, il a horreur de lui-même, il a peur de la pâle lumière qui l'accuse. Ses yeux hagards n'osent regarder son frère mort, et il s'enfuit dans les bois... Mais déjà planent sur sa tête les deux figures de la Vengeance et de la Justice, qui vont l'atteindre. Échevelée, un flambeau à la main, la Vengeance étend sur Caïn son bras droit, et s'apprête à le saisir de sa main crispée. La Justice, plus tranquille, laissant voir un visage inaltéré, va le frapper noblement de son glaive. Sa chevelure, serrée par un bandeau, n'est point dérangée ; sa colère est calme, son indignation contenue. De la main gauche elle tient sa balance, mais, idée sublime ! cette balance, elle ne la tient pas suspendue pour peser le bien et le mal : sa main ferme en confond les chaînes et les plateaux ; car la victime est là, qui vient de rendre le dernier soupir, qui porte la trace du couteau, la trace du sang ; le coupable est convaincu, son crime est flagrant... à quoi bon les balances de la justice ? — Quel effet dut produire un pareil tableau dans la salle de la cour criminelle ! Malheureusement, on l'en retira bientôt pour mettre un Christ à la place. Idée malheureuse ! car l'image du Christ dans une cour d'assises me semble conseiller le pardon et arrêter le

châtiment. Comment donner des ordres aux bourreaux, là ou préside l'image de celui qui leur a pardonné?

Exposée au salon de 1808, cette magnifique composition fit donner à Prud'hon la croix d'honneur. Il avait enfin prouvé qu'il savait faire autre chose que des vignettes et des cartes d'adresse. Une fois replacé sur ce théâtre de la grande peinture, il se sentit renaître. Son naturel revint alors; et son génie, après s'être un instant assombri, sembla vouloir se reposer aussitôt dans le domaine des sujets gracieux, où il régnait en maître. A ce même salon de 1808, il exposa l'*Enlèvement de Psyché par les Zéphyrs*, charmant témoignage de la souplesse de ses pinceaux. Pendant que Psyché est endormie, des zéphyrs, aussi légers que les nuages qui les enveloppent, viennent l'enlever doucement dans les airs sans troubler son sommeil. Pour ne rien déranger, un petit amour lui soutient le bras qu'elle avait arrondi sur sa tête. Le corps de la jeune fille est un chef-d'œuvre de modelé sans recherche : on croit le voir au travers d'une gaze. La main gauche retombe sur le sein et s'y affaisse endormie. Les fines draperies que soulève et arrondit le vent accomplissent la composition, la terminent, l'encadrent et lui donnent un aspect plus aérien par leur obéissance au souffle du zéphyr. Déjà en s'envolant, portée par l'haleine de ces jeunes dieux, la délicate draperie qui couvrait le sommeil de Psyché nous découvre tous ses charmes, les

laissant nus et engourdis encore, en proie aux indiscrétions de la brise. Le fond du tableau est une montagne qui annonce l'élévation de ce groupe délicieux et son éloignement de la terre. Il y en a pour des jours entiers à rêver devant cette ravissante composition, si voluptueuse et pourtant si pure. Je ne me lasse point d'admirer comment l'immobilité de Psyché, favorable à ses formes, contraste avec le joyeux mouvement des zéphyrs et le frémissement de leurs muscles, mouvement silencieux, contraction légère, qui est celle, non de l'effort, mais du plaisir.

C'était donc un poëte que Prud'hon, poëte gracieux comme le Corrége et tendre comme Lesueur. Il avait un penchant naturel à la rêverie, et de la rêverie à la mélancolie il n'y a qu'une nuance. Malheureusement, ses infortunes privées ne fournissaient que trop d'aliment à son humeur un peu sombre; et, au lieu d'avoir à poursuivre des chimères, sa pensée inquiète se heurtait chaque jour aux réalités de la vie. Son existence intérieure était devenue amère, insupportable, et compensait durement le naissant éclat de son nom au dehors. Les chagrins domestiques l'avaient affecté profondément, lui si bien fait pour les bonheurs intimes, et plus d'une fois les noires idées du suicide le vinrent tourmenter; mais alors il prenait ses enfants sur ses genoux, les portait devant son chevalet, et se mettait à les peindre dans la naïveté de leurs attitudes, se consolant ainsi de la douleur de son âme par la grâce de son pin-

ceau. Cependant il fallut un terme à cette vie impossible, et, pressé par ses amis, Prud'hon se détermina enfin à une séparation complète, résolu à subir les plus dures privations pour servir la pension de sa femme et pourvoir à l'éducation de ses enfants.

Plongé dans une retraite absolue, Prud'hon avait ainsi vécu plusieurs années, lorsqu'en 1805, un de ses amis le sollicita vivement de donner des leçons à mademoiselle Mayer, élève de Greuze, et qui venait de perdre son maître. Il résista longtemps à ces prières, ne voulant pas sortir de la solitude où son cœur se complaisait. Ce ne fut qu'à force d'importunités qu'on le fit consentir à donner quelques conseils à mademoiselle Mayer; encore le fit-il avec beaucoup de nonchalance, peut-être par un vague pressentiment de l'avenir. Peu à peu cependant ses visites devinrent plus fréquentes, sa figure parut s'éclaircir. Il y avait eu d'abord, entre le maître et son élève, un échange muet de sentiments affectueux. La jeune fille laissa bientôt deviner à Prud'hon plus que l'amour de l'art, et sa tendresse se fit jour à travers son enthousiasme pour l'auteur de tant de belles allégories. Un mutuel attachement naquit de ces relations, et ne tarda pas à effacer les distances. Mademoiselle Mayer ayant acquis dans ce moment, par suite de la mort de son père, la libre disposition de sa fortune, put se rapprocher de celui qu'elle aimait après l'avoir admiré. La calomnie, dit M. Voïart, dans sa *Notice sur Prud'hon,* sembla respecter une

affection si pure et si sincère. Elle ne fit qu'accroître l'estime de leurs amis communs. »

A l'époque où les artistes furent délogés du Louvre pour être envoyés à la Sorbonne, Prud'hon et mademoiselle Mayer y obtinrent l'un et l'autre un logement. En entrant dans la cour, on trouvait à gauche, dans l'angle diagonal, les appartements de Prud'hon, et à l'angle opposé de la même façade, l'appartement de mademoiselle Mayer. Tout près de là était l'atelier de Prud'hon, qui faisait face à la porte d'entrée de la cour. Bien que le peintre et son élève eussent ainsi une demeure séparée, ils se voyaient tout le long du jour.

Mademoiselle Mayer travaillait dans l'atelier de Prud'hon et dînait à sa table. Elle faisait les honneurs de cette maison avec beaucoup de grâce, beaucoup d'esprit. A ceux qui venaient visiter son maître, elle montrait les ouvrages de ce grand peintre et en indiquait toutes les beautés avec une chaleur qui allait jusqu'à l'enthousiasme ; car c'était une femme vive, passionnée, prompte à l'exaltation. Elle était fort brune, d'une figure piquante ; son caractère enjoué, son regard malin et presque toujours souriant ; sa bouche entr'ouverte, expressive, un peu provoquante, laissait voir des dents jolies et bien rangées. Le portrait qu'en a fait Prud'hon, et que possède M. Carrier, peintre fort distingué lui-même, représente mademoiselle Mayer comme une femme d'une séduction irrésistible, quoique ses traits

ne soient point réguliers et beaux dans le sens de l'idéal. Son nez est épaté, ses pommettes sont saillantes, ce qui, joint à un teint basané, lui donne quelque air éloigné de la Vénus africaine. Mais il y a dans ce visage une harmonie particulière, de la vivacité, de l'attrait, une physionomie accentuée et ardente, qu'il n'est plus possible d'oublier. Elle est dessinée de grandeur naturelle, sur une méchante feuille de papier gris, avec une simple estompe relevée de blanc. Son costume est celui de l'Empire, et je crois, Dieu me pardonne! que ce costume est gracieux, croqué et chiffonné par la main de Prud'hon. Elle porte un spencer noir avec un petit collet de velours; ses cheveux, noués avec un bandeau à la manière antique, s'en échappent, et tombent sur les joues en boucles légères et abondantes. Un rayon d'atelier éclaire le front, laisse les yeux dans l'ombre, s'allonge sur le nez, pince la lèvre et se perd sur le menton.

Rendu à la vie par la rencontre de ce bonheur inespéré, Prud'hon peignit le plafond du Musée qui représente *Diane implorant Jupiter*. Il avait alors quarante-cinq ans, et il commençait à peindre, car ses tableaux du *Crime* et de l'*Enlèvement de Psyché* ne vinrent qu'ensuite. Aussi dois-je relever ici un peu d'indécision dans sa manière. Il n'atteignit pas encore dans cet ouvrage à cette unité de style qui fit plus tard sa puissance. J'y vois en haut des figures pâles comme les ombres heureuses de Lesueur, en bas un

style plus vigoureux, et dans l'ensemble une exécution inégale, un mélange de deux caractères, des amours frais et palpitants, un aigle en vie, sous des divinités qu'efface une poussière d'or. C'est, du reste, un plafond lumineux et d'une chaude couleur. Les deux figures principales s'enlèvent en vigueur sur un ciel éclatant. Le Jupiter de Prud'hon n'est pas tout à fait celui que la tradition académique avait consacré, terrible, tonnant, avec un nombre convenu de mèches de cheveux et une certaine barbe qui ne doit point varier. C'est un dieu tranquille, vénérable, dont la chevelure est grisonnante, et qui vieillit aussi, qui le croirait? Son geste est d'une bienveillance remplie de majesté. Néanmoins, de son profil perdu, on voit se détacher sur les splendeurs de l'Olympe cet épais sourcil qui fait trembler le monde. Il faut être Prud'hon pour avoir trouvé la Diane qui vient se poser comme un oiseau devant Jupiter, en mettant ses deux mains sur les genoux de son père avec une confiance ingénue. Lui refusera-t-on, à l'amoureuse déesse, d'éclairer l'univers pendant la nuit, afin qu'elle puisse ralentir sa course au sommet du mont Lathma où repose un pasteur endormi sous le feuillage?

Par les trois compositions dont nous avons parlé, Prud'hon se mit en vue. La critique des journaux s'occupa enfin de cet homme qui avait eu du génie pendant vingt ans sans qu'on le sût. Son mérite se trouva établi par les honneurs même de la discus-

sion. Les riches amateurs vinrent le trouver : M. de Sommariva lui commanda des tableaux, M. de Talleyrand le rechercha. Et si la foule, façonnée au type que lui offrait l'ensemble de l'école, ne parut point comprendre Prud'hon, du moins il se vit dès lors entouré d'adeptes qui rachetèrent la froideur générale par une admiration profondément sentie.

Il y avait alors dans le monde des journaux et des lettres un jeune écrivain qui s'appelait François Guizot. Il aimait à parler des arts, et il en parlait avec beaucoup de gravité. A défaut d'un sentiment vif, d'une impression naïve, il apportait dans ses jugements un sens assez droit et des intentions de philosophe. En attendant le portefeuille de premier ministre, M. Guizot publiait des brochures sur le salon (1). En 1810, Prud'hon n'avait exposé que des portraits et une tête de Vierge. Il n'est pas sans intérêt de rapporter ici ce qu'en dit M. Guizot : « Cette der-« nière est d'une grâce très-séduisante, l'expression « en est douce, timide, pleine de jeunesse et de pu-« reté ; la couleur en est brillante, peut-être trop ; il « y a beaucoup d'art et un peu de manière dans « cette extrême suavité de pinceau qui dégénère si « facilement en mollesse ; à force de fondre les con-« tours, de ne rien arrêter, de ne présenter à l'œil « que des formes indéterminées, on tombe dans un « vague, une incertitude qui mènent à l'incorrec-

(1) La brochure de M. Guizot sur le Salon de 1810 n'est pas très-remarquable ; aujourd'hui, elle est fort rare.

« tion ; et quant au coloris, son éclat, quand il n'est « pas uni à de l'énergie, nuit souvent à la vérité. » Appliquées à un commençant, ces réflexions ne manqueraient pas de sagesse. En les adressant à Prud'hon, M. Guizot ne paraît pas se douter qu'il se trouve en présence d'un de ces grands maîtres auxquels il ne faut point enlever leurs défauts sous peine de les annuler. Si Rembrandt dessinait comme Poussin, ce ne serait plus Rembrandt. Laissons les hommes vraiment supérieurs comprendre à leur manière. Raphaël exprime son pieux amour pour sa Madone par la religion qu'il met à dessiner chaque forme, par le soin scrupuleux apporté au moindre contour. Prud'hon traduit le même sentiment de vénération, quand il évite d'arrêter sévèrement les lignes, de trop accuser. Il enveloppe les formes dans un certain vague qui a bien aussi son idéal. N'est-ce pas là, d'ailleurs, l'effet que produit une figure, si on la contemple d'un œil humide, respectueux et attendri.

L'Empereur eut le mérite de distinguer Prud'hon sans attendre les appréciations du *Journal de l'Empire*. Quand il eut visité le salon où se trouvait le tableau du *Crime poursuivi par la Justice*, il s'avança vers Prud'hon, qui était présent, et lui remit la croix. Le jour même, il ordonna d'acheter deux jolis tableaux de mademoiselle Mayer, composés dans le style anacréontique, dit l'impassible *Moniteur*. Ainsi la destinée de cette femme suivait toutes les phases de la

fortune de Prudhon. Mademoiselle Mayer avait du talent, sans doute, et de jolies pensées, mais il est impossible de ne pas reconnaître la main de son maître dans les ouvrages qui lui sont attribués. Elle peignait bien, toutefois, et son nom eût brillé peut-être autrement que de reflets, si elle n'eût pas vécu de la même vie que Prud'hon, respiré le même souffle, si leurs pinceaux, enfin, n'eussent pas été confondus comme leurs cœurs.

J'ai vu, par exemple, chez M. Dubois (1), un tableau où cette alliance est clairement écrite. C'est encore un chapitre délicieux de l'histoire de Psyché. Elle est endormie sous une tente, ayant à ses côtés l'Amour, endormi comme elle. Des zéphyrs viennent la visiter en foule, légers comme des gouttes de pluie, et se tenant par la main. En la voyant si belle, ils demeurent surpris d'admiration, ils semblent retenir leur haleine, de peur d'agiter ce sommeil qui n'est traversé par aucun rêve pénible, à en juger par le calme du visage.

Ces groupes de zéphyrs qui voltigent sous un rayon égaré de la lune sont le chef-d'œuvre de Prud'hon, je ne crains pas de l'affirmer. Aucune de ses figures allégoriques ne vaut cette ronde d'enfants aériens, aux visages amoureux, aux ailes de gaze, qui viennent curieusement et sans bruit, soulever le

(1) M. Dubois est un des amateurs les plus éclairés de Paris; il possède, dans sa maison de la rue de Lancry, des tableaux et des dessins des maîtres modernes, d'un prix inestimable.

rideau de la couche nuptiale et en pénétrer le mystère. Ce tableau, dont la partie supérieure est tout entière l'œuvre de Prud'hon, n'est pas d'un aspect aussi vague, aussi voilé que d'autres peintures de ce maître. La divinité y respire, la lumière y brille au sein de la nuit, lumière tranquille pourtant et d'un éclat tempéré, qui est la même dont furent éclairés les amours d'Endymion. Les ombres étant vigoureuses et les clairs éclatants, ces images vous saisissent comme ferait la nature elle-même, mais sans produire d'autre impression que celle des choses idéales. Cela parle fortement aux yeux et doucement au cœur.

Ce que Prud'hon lui donnait en conseils ingénieux, en exquises leçons, mademoiselle Mayer le reconnaissait par les soins du dévouement le plus assidu ; elle gouvernait son intérieur et en faisait les délices. Prud'hon s'abandonnait avec une bonhomie charmante à l'empire de cette femme, dont il aimait les allures vives et élégantes, les fines reparties, et qui l'entourait d'ailleurs d'une si tendre sollicitude. Attristé par le souvenir de ses malheurs domestiques, et porté à fuir le monde, il avait fini par n'aimer que la vie intime. C'était un supplice pour lui que de sortir pour rendre les visites nécessaires. Il ne fallait rien moins que le sentiment du devoir ou le plaisir de quelque bonne œuvre pour l'arracher à ses pinceaux, à ses crayons, à ses beaux chats-tigres, qu'il avait toujours autour de lui, et qu'il plaçait souvent dans

ses tableaux. Quand il fallait tirer de sa rêverie ce poëte casanier, qui avait besoin de distractions et de se promener par la ville pour sa santé, mademoiselle Mayer le poussait doucement dehors, en lui parlant de tel jeune peintre embarrassé qui réclamait ses avis et qui l'attendait. C'est ainsi qu'il visita M. Couder, lorsqu'il composait le *Lévite d'Éphraïm*, cette composition célèbre, qui eut les honneurs du salon de 1817, et que l'auteur avait un peu modifiée sur les conseils de Prud'hon. Dans ce même temps, à côté des appartements de mademoiselle Mayer, à droite au fond de la cour, se trouvait un atelier de sculpteur occupé par le jeune David. Revenu de Rome, l'élève de Rolland avait reçu la commande d'une statue de Condé pour le pont Louis XV. Prud'hon devina le génie de ce jeune homme. En le voyant passer dans la cour, la tête inclinée, l'air pensif et le regard plein de feu, il disait à un ami qui me l'a rapporté : « Vous « verrez que celui-là ira loin. »

Pour en revenir à mademoiselle Mayer, cette femme qui a tenu tant de place dans la vie de Prud'hon, était, comme je l'ai dit, d'une humeur enjouée et agréable. Toutefois, il perçait, à travers sa gaieté habituelle, un fond de sentimentalisme par où elle ressemblait à son maître. Son affection pour lui était même un peu ombrageuse ; de simples apparences la changeaient parfois en jalousie. Mais elle en souffrait seule, et, de peur d'affliger encore une âme déjà si triste, elle montrait plus de sérénité sur son visage

qu'elle n'en avait au fond du cœur. Sa conversation était attrayante, et assez spirituelle pour que M. de Talleyrand y trouvât beaucoup de charmes. Lorsqu'il venait poser chez Prud'hon, — il s'est fait peindre plusieurs fois par lui, — il priait instamment le peintre de retenir mademoiselle Mayer, se plaignant de la discrétion qui la faisait s'éloigner et qu'il traitait de sauvagerie. Du reste, mademoiselle Mayer avait été élevée avec beaucoup de distinction; on s'en apercevait aisément à ses manières, à ses tournures de phrases, à certains détails de prononciation qui n'avaient rien de commun. Dévouée sans réserve à celui qu'elle aimait, son dévouement s'étendait à la famille de son maître; elle s'occupait de l'éducation des enfants de Prud'hon comme s'ils eussent été les siens propres, faisant servir la fortune assez brillante dont elle disposait, à leur préparer un état, à les aider, à les doter même.

La bonté de mademoiselle Mayer l'avait rendue chère à la fille de Prud'hon, aimable personne qui vivait avec elle dans la plus parfaite harmonie. L'entourage de ces deux femmes était l'unique bonheur de Prud'hon. Quand elles allaient au bal, c'était lui-même qui les voulait coiffer. Il est inutile de dire qu'il s'en acquittait avec un goût merveilleux, ne manquant jamais, pour mademoiselle Mayer, de relever son teint brun par quelque ruban ponceau.

L'existence de Prud'hon s'écoula donc assez doucement tant que dura l'Empire, et même pendant

les premières années de la Restauration, quoique ce régime l'ait délaissé. On ne lui pardonnait pas d'avoir donné des leçons de peinture à Marie-Louise, d'avoir fourni les dessins du berceau et de la toilette dont la ville de Paris fit hommage à cette impératrice; on se souvenait qu'il avait peint le roi de Rome dans un bosquet de palmes et de lauriers... et l'on oubliait que c'était un chef-d'œuvre de couleur!

Il ne travailla donc que pour des particuliers, et ce fut M. de Sommariva qui eut ses plus beaux ouvrages, par exemple le *Zéphyr se balançant.* Il y a là un rare mérite d'invention, auquel je reconnais bien un peintre français. Tous les jours on dit que le zéphyr effleure la surface de l'eau, qu'il se joue dans les rameaux de la forêt; mais quel peintre aurait jamais eu l'idée de fixer cette image insaisissable! Le *Zéphyr se balançant*, que possède aujourd'hui M. Guénin, a un tout autre aspect que celui de la gravure de M. Laugier. Est-ce défaut dans les proportions, ou bien cela vient-il du modelé et du genre de travaux adopté par le graveur? Nous l'expliquerons plus tard; toujours est-il que le *Zéphyr* du tableau est un enfant d'un regard doux et fin, d'un teint légèrement coloré sur les joues, qui se suspend aux branches des arbres. Sa carnation est fraîche et sa peau tendue. Comme tous les enfants, il a nécessairement les jointures enveloppées; il ne peut donc être aussi effilé, aussi transparent qu'on

le voudrait, mais il est tendre, délicat et léger. Il occupe certainement moins de place dans le tableau que dans la gravure. L'écharpe bleue qui vole avec lui est d'une exécution incomparable; la légèreté, la finesse du glacis n'est jamais allée plus loin. C'est par là aussi que Prud'hon tempère le modelé, l'efface, pour ainsi dire, au lieu qu'il est accusé dans l'estampe, et rendu par des travaux un peu roides. Le cou est plus évidé dans le tableau que sur la planche; la tête, par suite, se dégage mieux, elle est portée avec plus d'élégance. Je ne vois dans ce chef-d'œuvre qu'un défaut, résultat inévitable de la direction du jour, qui tombe de haut. Le bras gauche, ainsi éclairé, se modèle vigoureusement, et devient plus accentué qu'il ne faudrait. Quoiqu'il soit en proportion avec le reste du corps, ce seul effet de lumière le fait paraître plus formé que les autres membres, comme s'il appartenait à une nature plus avancée. Avouons aussi que le pied droit est un peu fort. On a dit que la main gauche serrait trop visiblement la branche de l'arbre auquel est suspendu le dieu des soupirs, ce qui serait une faute grave dans la représentation d'un habitant de l'air. Mais la preuve que Prud'hon a parfaitement senti cette nuance, c'est que la main droite, à peine appuyée sur l'autre branche, retombe négligemment sans la moindre contraction, sans effort. Si les doigts de la main gauche ont une autre apparence, cela tient à ce que la lumière, en tombant, laisse

dans la pénombre de la première phalange de la main, bien peu fléchie cependant.

Après tout, que de grâce dans le mouvement, que d'abandon, que de naturel dans la naïve curiosité de cet enfant qui se laisse mollement bercer par sa fantaisie! De son pied, il va effleurer une petite nappe d'eau limpide; mais la seule présence du jeune dieu fait rider la face de l'onde, et l'empêchera lui-même d'y mirer sa figure souriante, son malicieux regard, et la flottante chevelure dont les boucles sont enlevées par son haleine. Quel mystère dans cette forêt dont les ombrages sont si frais, si propices à la rêverie ou à la volupté! Au loin, à travers les vaporeuses demi-teintes, on aperçoit une cascade écumeuse; le ruisseau qui, là-bas, tombe à gros bouillons du haut des rochers, ne forme plus ici qu'un miroir paisible et dormant, à peine troublé par l'arrivée du zéphyr.

A la vente Sommariva, le *Zéphyr* fut adjugé à M. Guénin pour 25,000 fr. L'heureux possesseur de ce chef-d'œuvre a, dit-on, le projet d'en faire don par testament au musée de Paris. Ce serait une noble pensée, dont la postérité lui aurait une reconnaissance aussi durable que la mémoire de Prud'hon. Les deux tableaux qui figurent au Louvre : *le Crime poursuivi par la Justice* et le *Christ mourant*, appartiennent l'un et l'autre à une poésie sombre, et ne sauraient donner une idée du véritable génie de Prud'hon, qui est la grâce. A côté de ces compositions

terribles, le *Zéphyr* serait un témoignage de la souplesse d'un génie qui a su trouver à la fois des couleurs si puissantes et de si fraîches demi-teintes. On verrait aussi par là de quelle manière cet artiste supérieur traitait les fonds de ses tableaux.

S'il lui est arrivé parfois de laisser de la rudesse au paysage, comme il l'a fait dans l'allégorie du *Crime*, c'est que l'aspect sauvage de la nature était ici une portion essentielle de la poésie du sujet. Ce n'est pas non plus sans intention qu'il nous montre des végétations vigoureuses, des lointains rustiques, dans les dessins de *Daphnis et Chloé*. Lorsqu'il les représente sur le point de se baigner dans la caverne des nymphes, il n'est pas indifférent de les entourer de toutes les séductions du paysage, de verdure, de rochers humides et de lianes, car ces deux beaux adolescents, qui vont courir un si grand péril sans le savoir, se trouveront bien plus beaux encore à l'ombre de cette caverne qui va les abriter, dans une onde transparente et au murmure invitant de la fontaine. C'est d'ailleurs un moyen de dater cette naïve histoire que de l'encadrer dans une campagne agreste, aussi primitive que la pastorale de Longus. Mais, à part ces exceptions rares, Prud'hon a toujours sagement sacrifié le paysage. Dans le *Zéphyr*, pour ne point attaquer le ton délicat des chairs, il a mieux aimé enlever un peu de fraîcheur au bocage, et la laisser tout entière à la figure. Il faut l'en féliciter, car ce n'est pas là une concession faite à la

nécessité des mensonges de l'art ; il est certain que, dans la nature, notre œil, arrêté sur un objet, voit s'éteindre et se confondre ceux qui l'environnent.

Les tons locaux, chez Prud'hon, sont toujours subordonnés à la teinte principale. Ses paysages accompagnent d'autant mieux sa composition, qu'ils n'ont pas beaucoup d'importance par eux-mêmes. A les considérer dans la gravure, on les croirait traités d'une brosse hardie ; cependant son pinceau les soumettait à l'effet général, qui était suave et moëlleux. Les terrains, les plantes, les troncs d'arbres que l'on rencontre dans presque tous ses tableaux, sont faits largement, sans qu'on puisse être occupé du soin donné aux diverses parties : à la touche du feuillé, aux accidents du terrain, aux rugosités de l'écorce, toutes choses qui, je le répète, sont exécutées d'une façon plus onctueuse que ferme. Les arbres, les rochers, les ruisseaux, tout cela n'a pour le maître qu'une valeur secondaire. Au lieu de les attaquer avec franchise, de les frapper d'un ton rigoureux, ce qui serait une faute dans la peinture d'histoire, Prud'hon s'étudie à les dissimuler, à les adoucir ; il les enveloppe sous une teinte huileuse, transparente et générale ; il en fait un tout mystérieux et fondu ; il n'y voit qu'un tranquille repoussoir pour ses personnages, en même temps que son âme poétique trouve à y satisfaire sa passion pour la nature. Ces jardins enchantés, au milieu desquels se promènent toutes les divinités de Prud'hon, ce

peintre ingénieux les fait servir à laisser deviner ce qu'il ne faut pas dire, à captiver le spectateur par le réveil des vagues émotions que nous font éprouver les champs et les bois.

On retrouve cette manière de peindre dans le portrait en pied de Joséphine, vaste toile qui précisément vient d'arriver à Paris (1). Au moment où on l'a déballée à la douane, le peuple s'est groupé tout autour pour l'admirer, car le peuple a l'instinct des belles choses. Rien n'indiquait pourtant que ce fût là le portrait d'une princesse, tant est simple l'ajustement du modèle. L'Impératrice est assise sur le gazon, à l'ombre de grands arbres, dans une campagne arrangée pour le plaisir des yeux. A voir son attitude remplie de noblesse et d'abandon, sa tête penchée, son regard incertain, on la prendrait pour l'image de la *Rêverie.* A ses pieds sont les fleurs qu'elle aimait et qui rappellent son goût pour la botanique : le myosotis, le liseron des fontaines aux clochettes bleues. Je ne connais que Gérard et le peintre anglais Lawrence qui se soient permis de faire d'aussi grands fonds à leurs portraits. Néanmoins, loin de nuire à la figure, ce beau paysage la fait valoir. Le ton des chairs est *clair de lune.* C'est celui que Prud'hon affectionnait et qu'on appellerait *amoroso* chez les Italiens... Ah ! de grâce, qu'on ne laisse point partir pour l'étranger ce modèle du

(1) Septembre 1842. Ce portrait venait du château d'Arenemberg ; il appartenait au prince Louis Bonaparte.

genre historique, dont le prix est encore rehaussé par le souvenir d'une femme aimable.

Il y a plusieurs années, ne connaissant rien de Prud'hon, j'ouvris par hasard un vieux catalogue, et j'y lus sous son nom ce titre de tableau : *l'Innocence, séduite par l'Amour, est entraînée par le Plaisir, mais elle est suivie du Repentir, qui se cache sous l'aile du séducteur.* — Cela me fit rire aux larmes ; il n'y manquait plus que les nuages de l'*Erreur* et le temple de la *Sagesse.* Je me figurais ces êtres métaphysiques, le Repentir, l'Innocence, personnifiés dans des académies de carton avec les gestes stéréotypés qui veulent dire : *prenez garde*, ou bien : *me voici*... Mais lorsqu'un beau jour la gravure de Roger me tomba entre les mains, quand je vis cette lourde thèse de morale emprunter à la nature ses formes les plus charmantes, se traduire en une scène gracieuse et passionnée comme la chanson d'Anacréon ; quand je vis ensuite, sur le tableau même, une jeune fille, l'air pensif, se laisser conduire sous les ombrages par un dieu d'une beauté irrésistible, au plus épais du bois sacré des anciens..., je fus bien surpris et bien confus de m'être moqué ! J'admirais, ébahi, ce couple environné de fleurs et de périls, cette fille inattentive et charmée, qu'un petit amour tire par le bas de sa robe, encore virginale. Une femme les suit, qui a connu les illusions de la vie et qui les pleure ; mais les grandes ailes de l'Amour cachent, en se déployant, cette figure importune. Nudités

élégantes, draperies légères, bouquets d'arbres, coin de ciel, tout cela me fit honte de mes plaisanteries. Je demeurais comme l'enfant qui, après avoir insulté à des statues de marbre, les verrait tout à coup s'animer, se mouvoir, descendre de leur piédestal et parcourir le monde avec grâce.

Enfin Prud'hon fut nommé de l'Institut; ce ne fut pas sans peine. Plusieurs fois déjà ses amis avaient échoué. Bien des hommes qui ne le valaient pas lui avaient été préférés. Meynier était passé avant lui. La responsabilité de ces passe-droits pesait principalement sur Gérard, qui était alors si puissant, et qui aurait dû reconnaître tout haut un mérite qu'il avouait tout bas. Le jour où il fut présenté, Prud'hon ne s'attendait pas au succès. Il était à peindre tranquillement, lorsqu'un élève du sculpteur Cartelier, son intime ami, vint lui apporter la nouvelle de sa nomination. Prud'hon apprit en souriant cette distinction tardive, et il parut moins touché de la chose elle-même que de l'empressement de son ami à l'en instruire. Il embrassa l'enfant essoufflé (c'était M. Émile Seurre, futur auteur de la statue de Napoléon sur la colonne), il le fit asseoir, et il était occupé à lui tenir mille propos agréables, quand arrivèrent tous ses voisins de la Sorbonne, et avec eux mademoiselle Mayer, qui fit presque une scène de ce que Prud'hon était nommé de l'Institut et ne lui en disait rien.

Tel était le caractère de cet homme. Il rêvait la

gloire, mais la gloire à venir. Sitôt qu'elle lui apparaissait avec son éclat et ses fanfares, il en avait peur ; il rentrait dans le silence et le repos. Une ovation eût troublé son âme toujours attristée. Les applaudissements, la réputation, l'encourageaient sans doute, mais ne pouvaient effacer entièrement l'impression de ses malheurs. Il se mit à peindre une Andromaque embrassant Astyanax en présence de Pyrrhus, mais il abandonna ce tableau, qu'il n'a jamais terminé, pour entreprendre une *Assomption de la Vierge* (1), qui fut exposée au salon de 1819. M. Kératry en a parlé ; il y reconnaît beaucoup de sentiment, des têtes comme il en sortait du pinceau d'Angelica Kauffmann pour le burin de Bartolozzi ; mais il reproche à Prud'hon d'avoir soulevé les draperies de ses anges avec une sorte de symétrie, tandis que le jeu des étoffes doit toujours être en raison inverse de l'action des personnages, c'est-à-dire qu'elles doivent s'enfler dans la chute et se modeler sur les corps dans l'ascension : remarque bien fondée, ce me semble, à laquelle on pourrait opposer tout au plus l'exemple du Poussin et d'un grand maître de Venise. Du reste, la critique d'alors se montra favorable à Prud'hon, peut-être parce qu'elle lui savait gré d'aborder les sujets chrétiens. Depuis cette époque, en effet, il ne fit plus que des

(1) Ce tableau décore la chapelle des Tuileries ; M. Périer en possède une variante.

tableaux sérieux, religieux ou tristes. Il devenait de plus en plus solitaire et concentré, paraissant se complaire dans la mélancolie, comme les poëtes, et ne voyant qu'un très-petit nombre d'amis.

Il existe une grande figure qu'il peignit dans ce temps-là pour représenter *l'Ame s'envolant aux cieux* (1). Ce n'est, à vrai dire, qu'une esquisse colossale, une grisaille hardie, faite sans modèle, de souvenir, dans un moment de sombre inspiration. C'est comme l'ombre d'une femme aimée qui serait apparue dans le silence de la douleur; le visage a une expression humaine, ressemblante, mais illuminée. L'instinct du peintre a modifié le ton des cheveux de manière à les mettre en harmonie avec la teinte que permettait une semblable élégie. D'immenses ailes enlèvent dans les cieux cette apparition et l'idéalisent. C'est d'un rocher battu par une mer houleuse, perdue au loin dans une obscurité sinistre, que s'élance l'heureuse image qui a traversé l'imagination du peintre.

Prud'hon était dans ces dispositions, lorsque la faculté de théologie ayant réclamé le local de la Sorbonne, le gouvernement fit prévenir les artistes qu'ils auraient à céder la place, et qu'il leur serait accordé une indemnité de logement. Mademoiselle Mayer était alors malade et singulièrement changée;

(1) M. Dubois, l'ayant trouvée dans une vente à la barrière du Maine, à Paris, l'a achetée 900 francs.

son regard était parfois égaré; elle tenait des discours étranges; la nouvelle de ce déménagement obligé la consterna. Préoccupée de ce qu'il y avait de délicat dans sa situation, elle s'imagina que son maître serait compromis, que leur liaison ferait un éclat, et qu'ainsi elle était un obstacle à la tranquillité, au bonheur de Prud'hon. Il faudrait quitter cette retraite où ils étaient connus et respectés, pour aller ailleurs affronter l'improbation d'une société formaliste, dominée par les prêtres et les dévots. Son imagination s'échauffa, et tant d'inquiétudes se joignant à l'altération de sa santé, achevèrent de troubler sa raison. Le matin du 26 mars 1821, M. Brâle lui trouva le front horriblement plissé, l'œil hagard. Elle avait auprès d'elle une petite fille de douze ans, nommée Sophie, qui était son élève; elle eut pourtant la présence d'esprit de lui donner congé ce jour-là; mais comme l'enfant s'éloignait, mademoiselle Mayer, dit-on, la rappela, se mit à l'embrasser avec effusion, et, prenant une bague, elle lui en fit cadeau, avec prière de la bien conserver, sans s'apercevoir que la petite Sophie était tout étonnée de cette expansion subite, de cet adieu inexpliqué. Peu de temps après, on entend la chute d'un corps, on accourt, on trouve mademoiselle Mayer étendue par terre et baignée dans son sang. Elle avait pris les rasoirs de Prud'hon, et après en avoir essayé le tranchant sur sa main, elle s'était placée devant la glace et s'était coupé la gorge. L'hémorrhagie n'a-

vait duré que quelques minutes : elle était morte. Prud'hon travaillait dans son atelier. Devant aller ce jour-là à l'Institut, il se leva pour s'habiller sans doute ; mais, apercevant dans la cour des visages pâles et une légère rumeur qui s'apaisait à son approche, il eut le pressentiment de son malheur. En vain M. Pajou voulut l'entraîner, on ne put le retenir, et il sut tout de ses yeux. Ce fut une scène de désespoir. Ne pouvant l'arracher à ce corps qu'il tenait embrassé, on envoya chercher M. Trézel, son meilleur ami, qui, enfin, le fit emmener. On le transporta chez M. de Boisfremont.

Un homme tel que Prud'hon ne pouvait se relever d'un coup si affreux. La vie ne lui était plus qu'un fardeau. Consumé par sa douleur, il voyait s'avancer le terme de sa carrière, et il souriait avec amertume aux consolations de ses amis. Cependant il redevint plus doux et plus aimable que jamais, ayant tout renfermé dans son cœur. Il voulut achever alors le tableau de *la Famille désolée*, dont mademoiselle Mayer avait tracé l'esquisse, et il se plut à représenter cet autre genre de douleur, qui est la misère. Un père de famille, enveloppé dans une méchante couverture, va bientôt mourir. Sa femme le soutient, ses enfants l'entourent. Il n'y a dans leur pauvre mansarde qu'un seul lit, une seule chaise où le père est assis, un escabeau, et un vieux rideau rejeté sur sa tringle de fer. On ne peut rien voir de plus déchirant que le spectacle de cette misère inconnue, la

plus cruelle de toutes les misères, celle qu'on ne visite point, qui a honte d'elle-même, qui gémit à cent pieds au-dessus des passants, et dont les cris se perdent dans l'air sans être entendus des autres hommes !

Cependant Prud'hon dépérissait chaque jour. Il allait souvent au cimetière du Père-Lachaise, où il avait fait l'acquisition d'un terrain voisin de la sépulture de mademoiselle Mayer ; et comme sa fin approchait, il pria M. de Boisfremont de le faire inhumer en cet endroit. Avant de mourir, il eut encore une inspiration, et, reprenant tout à coup sa palette, il peignit le *Christ mourant*, ce beau Christ qui ne ressemble à aucun autre, qui est éclairé d'une lumière fantastique, et dont la sublime figure se perd dans des ombres d'une tristesse infinie. La Vierge et le saint sont d'un beau caractère ; la Madeleine est admirable. C'était le dernier éclair du génie de Prud'hon ; mais il ne put achever réellement, et comme il sentait, que le torse du Christ, chef-d'œuvre immortel, et la figure de la Madeleine. Il tenait encore le pinceau quand la mort vint l'avertir. « Ne pleurez point, disait-il à ses amis, vous pleurez mon bonheur. » Il mourut ainsi avec sérénité, dans les bras de M. de Boisfremont, en prononçant ces paroles : « Mon Dieu, je te remercie, la main d'un ami me ferme les yeux. »

L'école française venait de perdre un de ses plus grands peintres.

Prud'hon a eu la philosophie du Poussin et la ten-

dresse de Lesueur. Cette vérité aux mâles allures qui est la compagne du peintre normand, Prud'hon la rêvait plus délicate et plus facile. La muse du Poussin nous impose, celle de Prud'hon se fait aimer. Elle n'est point drapée jusqu'au menton dans la vieille toge des académies : on peut se la figurer, comme il a peint lui-même la nymphe d'un de ses tableaux, légèrement vêtue, souriante, se défendant contre les amours, oublieuse de ses charmes, non de sa pudeur. Bien au-dessus de David par la grâce et par le sentiment, Prud'hon a vu dans l'antique autre chose que des formes consacrées, des torses, des rotules, des profils sévères et d'irréprochables contours. Il en a extrait, comme André Chénier, l'essence la plus pure, une exquise poésie. Quand il consulte les ouvrages inspirés au génie par le beau ciel de la Grèce, il les voit à travers cette douce et gracieuse mélancolie qui est un fruit de l'Occident. Ainsi, l'on trouve dans ses figures je ne sais quoi de tendre qui résulte d'une certaine expression des regards, d'un mouvement particulier des sourcils, et d'une suavité de couleur qui endort les contours, tranquillise les ombres et produit ce vague de l'air inconnu aux classiques. La lumière du jour lui paraît trop vive pour éclairer les amours de Pâris et d'Hélène. Il y apporte un autre flambeau; il les place dans un palais tendu de draperies, et quant aux ornements de ces demeures homériques, ils sont toujours sobres, significatifs, éclairés mollement et à leur place.

Prud'hon était un homme d'un commerce agréable et d'une extrême bonté. M. Voïart a raconté de lui un trait qui fait connaître combien l'âme de ce peintre était désintéressée et généreuse. Lorsqu'il concourait à Dijon pour le prix de Rome, il entendit gémir un de ses concurrents, dont il n'était séparé que par une cloison. Quittant alors spontanément son propre ouvrage, il détache une planche, pénètre dans la loge de son camarade, et lui termine sa composition. Celui-ci obtint le prix ; mais, embarrassé de sa victoire, il avoua en rougissant qu'il la devait à Prud'hon, et le véritable vainqueur fut porté en triomphe par la ville. Un tel homme devait être aimé, et il ne le fut pas à demi par ceux qui le connurent. Toutefois, le nombre de ses amis fut toujours fort restreint. Sensible à leurs éloges, il était peu occupé des railleries de ses rivaux, parce qu'il parlait si franchement de ses œuvres, et les jugeait si bien dans sa sévérité, que sa propre critique le dispensait de celle des autres. Il ne souffrait point qu'on l'égalât au Corrége, et c'était de très-bonne foi qu'il se disait inférieur à ce grand maître. La postérité, je l'espère, ne souscrira point à la rigueur de ce jugement, et ici se place à propos un fait peu connu, mais authentique. Pendant les premières guerres d'Italie, une *Léda* du Corrége fut livrée au général en chef Bonaparte comme portion d'une indemnité convenue. Ce tableau, mal emballé par les soldats français, qui n'y étaient pas encore exercés comme ils le devinrent

plus tard, arriva au Louvre dans un état déplorable : la tête avait disparu. Prud'hon la refit si belle et tellement digne du Corrége, que, lors de la dévastation du Musée, un officier prussien, montrant cette merveille à un médecin français, lui disait naïvement : « Y aurait-il un homme, dans votre école, capable de peindre une tête aussi sublime! »

En tant que praticien, Prud'hon était d'une habileté rare. Sa peinture n'est pas inconsistante comme celle de Guérin ; elle n'est pas non plus lissée comme celle de M. Ingres. Elle est, au contraire, vigoureusement empâtée, et pas seulement dans les lumières. Après avoir dessiné ses figures en grisaille ou d'un même ton qui était azuré, il passait, par-dessus, des glacis extrêmement légers, destinés, non pas à faire entièrement disparaître le fond, mais à s'y mêler pour en modifier la valeur. A l'inverse des autres peintres, c'était avec les tons frais et laqueux qu'il préparait, sauf à réchauffer peu à peu sa couleur, faisant observer lui-même à ses élèves que les tons les moins durables devaient être mis dessous, et protégés par les plus solides. L'absence du jaune dans ses carnations leur donne un éclat argentin qui est un gage de leur durée (1) et les fait aisément re-

(1) Mérimée nous apprend, dans son livre *de la Peinture à l'huile,* que Prud'hon se servait habituellement d'un vernis qui n'offre pas l'inconvénient de rendre les couleurs extrêmement visqueuses en peu de temps, et qui est composé de mastic en larmes et de belle cire, fondus ensemble dans de l'huile siccative blanche. Ce n'est pas à l'emploi de ce vernis, dit Mérimée, qu'il faut attribuer les gerçures qui ont détruit quelques-uns des ta-

connaître. Quant aux emmanchements, on a dit qu'ils n'étaient pas toujours rigoureux dans les figures de Prud'hon : c'est peut-être là l'opinion de quelques rivaux ; il m'est impossible de la partager, en présence de tant dessins où l'insertion des muscles est si naturelle, si facile !

Prud'hon, malgré la souplesse de son génie, avait une qualité dominante, qui était la grâce. Il a exprimé des pensées intraduisibles, il a peint des dieux impondérables. S'il lui arrive de sortir avec bonheur de son caractère, cela n'empêche point qu'il n'en ait un bien à lui. Le propre des grands peintres, c'est d'avoir un style, une manière, un cachet, un défaut, si l'on veut, mais d'être par là reconnaissables. La marche de Prud'hon dans les chemins impratiqués de la peinture a été une véritable protestation contre le type classique. Ce qui prouve combien était grande l'erreur de l'école, c'est qu'il n'y avait pas besoin d'une rénovation pour lui donner tort. Car, en se

bleaux de Prud'hon. Ils se seraient tous conservés comme sa *Psyché*, comme son *Zéphyr*, comme beaucoup d'autres de ses tableaux, si on avait eu l'attention de ne les vernir qu'après leur complète dessication.

Dans les dernières années de sa vie, ajoute le même auteur (qui est le père du littérateur si connu de nos jours), Prud'hon donna la préférence au vernis de *Théophile*, qui n'est autre que le vernis au copal, c'est-à-dire une simple solution de résine dans de l'huile de lin pure. La préparation de ce vernis est décrite, au surplus, dans la récente publication des ouvrages du moine Théophile, par M. de l'Escalopier, p. 36.

C'est avec ce vernis que Prud'hon a peint le *Christ mourant*, qui est depuis vingt ans au Louvre sans que la moindre altération s'y soit fait remarquer et puisse être prévue.

bornant presque à modifier le type convenu, Prud'hon a été un réformateur tout aussi bien que Géricault. Il puisait dans l'antique; mais il lui trouvait une portée nouvelle, il lui imprimait un caractère inattendu. Il empruntait à la mythologie ses divinités de marbre, mais c'était pour leur souffler la vie, pour les animer de sa pensée. Il faisait des allégories sans ennuyer personne; il s'inspirait de la statuaire grecque et il restait peintre français.

CATALOGUE

DES

OUVRAGES DE P.-P. PRUD'HON.

1791 **Salon de 1791.**

Un dessin à la pierre noire représentant un jeune homme appuyé sur le dieu Terme.

1793 **Salon de 1793.**

L'union de l'Amour et de l'Amitié.

Haut. : 4 pieds 6 pouces. Larg. : 3 pieds 6 pouces. (1m46 sur 1m13.)

(Aujourd'hui dans le cabinet de M. Eugène Piot.)

L'Amour réduit à la raison. Dessin à la plume.

(Gravé par Copia. Le dessin primitif, à l'état de large ébauche, est dans le cabinet de M. de Lariboissière.)

Portrait d'homme.

Haut. : 2 pieds. Larg. : 1 pied. (0m66 sur 0m33.)

Dessin à la plume. Sujet tiré du premier acte d'Andromaque.

1796 **Salon de 1796.**

Portrait du citoyen C***.

(Le temps n'a pas permis de finir les mains ni les vêtements.)

Dessins :

3 dessins lavés à l'encre de Chine ; sujets du roman de Daphnis et Chloé, qu'imprime le citoyen Didot l'aîné.

2 *idem* à la plume, sur vélin ; sujets tirés de ce vers de l'*Art d'aimer*, de Bernard.

Choisir l'objet, l'enflammer et jouir.

(Tous ces objets appartiennent au citoyen Constantin.)

1797 SALON DE 1797.

Dessins :

Projet de frise représentant une bacchanale.

Phrosine et Mélidor. Dessiné et gravé par l'auteur.

1798 SALON DE 1798.

La Sagesse et la Vérité descendent sur la terre, et les ténèbres qui la couvrent se dissipent à leur approche.

Tableau allégorique de 3m66 carrés.

4 projets de frises, analogues aux quatre Saisons.

(Dessins sous le même numéro.)

1800 SALON DE 1800.

La Paix, allégorie. — Bonaparte au milieu de la Victoire et de la Paix est suivi des Muses, des Arts, et des Sciences. Son char est précédé des Jeux et des Ris.

(Ce dessin sera gravé, dit le catalogue, de même grandeur par Barthélemi Roger. — C'est ce qu'on appelle le *Triomphe de Trajan*.)

1801 SALON DE 1801.

Un tableau de famille.

1808 SALON DE 1808.

La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime.

Haut. : 2 m. 43 c. Larg. : 2 m. 92 c.

(A concouru, en 1810, pour les prix décennaux.)

Psyché exposée sur le rocher est enlevée par les Zéphyrs, qui la transportent dans la demeure de l'Amour.

Portrait de M. M. D. Q., ancien président au parlement de Besançon.

1810 SALON DE 1810.

Une tête de Vierge.

Un portrait d'homme.

1812 SALON DE 1812.

Vénus et Adonis.

Portrait du roi de Rome.

Portrait de M. V***.

1814 SALON DE 1814.

La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime.

(Réexposé.)

Psyché enlevée par les Zéphyrs.

(Appartenait à M. de Sommariva.)

Jeune Zéphyr se balançant au-dessus de l'eau.

(Appartenait à M. de Sommariva. Aujourd'hui à M. Guénin.)

Portrait en pied de M. de S***.

(Ce tableau a été ordonné par M. de Sommariva.)

1817 SALON DE 1817.

Andromaque. — C'est le moment où la veuve d'Hector pleure sur le sort de son fils, dont les traits lui retracent vivement ceux de son époux.

Portrait de madame la comtesse de P***.

Portrait du fils de M. le comte de L***.

1819 SALON DE 1819.

L'Assomption de la Vierge.

Portrait de M. D***.

Portrait du fils de M. le baron de C***.

1822 SALON DE 1822.

Une Famille dans la désolation.

Jeune Enfant jouant avec un chien. Portrait du fils de M. le maréchal S. C. (*Saint-Cyr.*)

Portrait de madame P. A. S. G.

Portrait de madame J.

Portrait de madame N.

1824 SALON DE 1824. — FEU PRUD'HON.

Le Christ sur la croix. La Madeleine et la Vierge sont à ses pieds.

Haut. : 2 m. 74 c. Larg. : 1 m. 67 c.

(Maison du roi.)

Andromaque.

(Réexposé — Ce tableau appartient à M. de Boisfremont.)

CABINET DE M. MARCILLE.

Vénus et Adonis. (Esquisse terminée.) Le fond représente un paysage mystérieux.

(Payée 8,500 fr. à la vente Sommariva.)

L'Innocence préférant l'Amour à la Richesse. (Petite esquisse terminée.)

(Mademoiselle Mayer en a fait un grand tableau.)

L'âme s'envolant au ciel. (Grande figure de femme nue, peinte à l'huile et pas entièrement terminée.)

(Elle appartenait à M. Dubois, de la rue de Lancry, comme je l'ai dit.)

Joseph et Putiphar. (Petite esquisse à l'huile, de deux pouces carrés.)

Le même sujet, plus grand, à la plume et à l'estompe, rehaussé de blanc.

Portrait de la fille de Prud'hon. (Grand. natur., pastel.)

(La fille de Prud'hon habite Lorient, où elle est mariée.)

Tête de femme. (Grand. natur., estompe et crayon noir.)

Tête de satyre (*idem*, fusain.)

Portrait en pied de M. Sommariva père, debout.

Portrait de M. Bonhommé, notaire. (Sur papier gris au crayon noir et blanc.)

La France. (Tête de femme au crayon noir.)

Portrait de Joséphine. (Petite esquisse du grand portrait qui appartenait au prince Louis Bonaparte.)

(Voir ce qui en est dit dans ce volume.)

Le roi de Rome, enfant, couché au milieu des fleurs. (Petite esquisse à l'huile.)

(M. Marcille fait observer, dans le catalogue publié par les *Beaux-*

Arts, qu'il y avait autrefois sur la tête de l'enfant une couronne impériale, et que Prud'hon y a substitué les lis et le cordon bleu.)

Autre portrait du roi de Rome fait à la Malmaison en 1811 pour la gravure. (Tête de profil, au crayon noir.)

Femme assise. (A la plume, pour la gravure.)

Deux Victoires. (Figures symboliques pour un transparent du Sacre de Napoléon.)

La Réveillère-Lepeaux. (Caricature à la plume, pour la gravure.)

(C'était le pape des Théophilanthropes.)

La Renommée. (Étude à la plume et au crayon.)

Deux études de Vénus.

Abel. (Étude d'homme nu renversé pour le tableau du Louvre, estompe.)

Vénus au bain. (Femme nue en pied; crayon noir et blanc.)

Vénus et l'Amour. (Petit médaillon au crayon noir.)

Deux Baigneuses renversées. (Aux crayons noir et blanc, d'un effet extraordinaire.)

Pasiphaé. (Étude de femme qui serre le cou d'un taureau, d'après un bas-relief grec du Louvre, à la plume.)

Les Arts, le Commerce et l'Industrie présentés à la France, assise entre la Force et la Justice. (Petit bas-relief à la plume et lavé.)

Deux dessins pour l'illustration du *Gentil Bernard*.

La Constitution française. (Grand dessin pour la gravure.)

Vénus présentant Hélène à Pâris. (Peu avancé; aux crayons noir et blanc.)

Dessin des deux Amours du plafond du Louvre.

Minerve protége le Génie des Arts. (Grande esquisse pour un plafond du Louvre.)

(Ce plafond fut ensuite donné à Meynier.)

Études pour :

L'Avarice foulant aux pieds les sentiments humains.

L'Aurore répandant ses trésors. (Légère esquisse au crayon noir.)

L'Offrande à l'Amour. (Crayon noir et blanc.)

(Ces trois études, dont la première surtout est admirable, ont été gravées au pointillé par Copia ; elles étaient destinées à l'illustration d'un ouvrage de Lucien Bonaparte, qui n'a jamais paru.)

Le Crime traîné devant la Justice. (Belle composition avec une pièce de rechange.)

(*Voir ci-après le catalogue de M. Carrier.*)

L'Innocence séduite par l'Amour. (Étude au crayon noir.)

(Prud'hon a peint ce sujet quatre fois à l'huile. M. Legrand, des ponts et chaussées, en a un beau dessin.)

Paysage, aux deux crayons.

L'Assomption de la Vierge. (Deux études au crayon de l'esquisse achetée 12,000 fr. par lord Yarmouth à la vente Périer.)

Apollon et les Muses. (Cinq dessins séparés. Signés de Prud'hon.)

(M. Marcille, amateur éclairé et passionné de Prud'hon, est parvenu aussi à se procurer deux albums que Prud'hon a couverts de notes et de croquis en Italie. Ce sont des études d'après des statues grecques, des bas-reliefs, des mascarons, des intentions de tableaux, des académies infiniment petites, des notes de dépenses, des lettres d'amour, des vers de la façon du peintre, etc.)

M. Ledru-Rollin a dans son cabinet la grande esquisse du *Crime traîné devant la Justice*. C'est une œuvre inspirée et sans prix.

CABINET DE M. CARRIER.

Portrait de mademoiselle Mayer, grand comme nature.

(Dessin à l'estompe, rehaussé de blanc. Il porte la signature de Prud'hon.)

Autre portrait de mademoiselle Mayer, peint en miniature.

Une tête antique peinte. (Grandeur de miniature).

Première pensée du *Zéphyr se balançant.*

(Dessin à la sépia, haut de 6 pouces environ.) (0m16.)

Petit croquis de la tête de Vierge exposée au salon de 1810.

(Sur papier bleu, rehaussé de blanc. — M. Marcille a maintenant l'original.)

Plusieurs figures académiques. (Têtes d'étude dessinées, esquisses et indications.)

Le premier Baiser de l'amour, composition pour une vignette du J.-J. Rousseau.

(Petit croquis sur papier bleu à la plume.)

Deux petits portraits au crayon, l'un de Napoléon, l'autre d'un général de la République.

Le Coup de patte du Chat, deux enfants dessinés au crayon sur papier blanc.

Une Entrevue de Napoléon et de l'empereur d'Autriche.

(Deux compositions différentes. Esquisses sur papier bleu, au crayon.)

Groupe faisant partie du Crime traîné devant la Justice.

(La Justice ailée traîne deux criminels qui se débattent : une figure d'homme et une figure de femme. Cette esquisse est sublime.)

Petite esquisse peinte du portrait de M. de Sommariva.

Le portrait au pastel d'un président au tribunal de Gray. (*J'en ai parlé.*)

(Tous ces ouvrages ont été donnés à M. Carrier par Prud'hon lui-même ou par mademoiselle Mayer.)

Les quatre pendentifs peints par Prud'hon à l'hôtel Céruti existent encore chez M. Rothschild, qui les a autrement disposés. Les frises étaient peintes en bronze; les dessus de portes étaient peints en grisaille, ton de l'agate.

Gros avait les quatre esquisses peintes de ces pendentifs sur la même toile. A sa vente, elles furent adjugées 5,000 fr. à M. Villedot, qui les a léguées à la ville de Montpellier.

Il y a un Prud'hon chez M. de Pourtalès, ambassadeur suisse, dans son hôtel de la rue Tronchet; c'est *Vénus présentant Hélène à Pâris.*

(Ce dessin, d'une suavité antique, fut acheté à Prud'hon lui-même par M. de Pourtalès, qui le paya 1,000 fr. il y a trente ans.)

M. le comte Maison, dans son hôtel de la place Vendôme, possède le dessin original du *Triomphe de Trajan.*

L'Innocence séduite par l'Amour (peint à l'huile, en petit) appartient à M. Saint. M. Odiot en a une répétition plus grande. Ce riche amateur a aussi l'Enlèvement de Psyché et un charmant tableau de mademoiselle Mayer et de Prud'hon, représentant une Nymphe se défendant contre des Amours auxquels elle jette en riant l'eau de sa fontaine. — Prud'hon avait peint en petit un *Zéphyr*, plus délicat que celui de M. Guénin. Il en fit cadeau à M. de Forbin, qui le vendit après la mort de Prud'hon. Ce petit chef-d'œuvre est aujourd'hui la propriété de M. d'Espagnac.

Le Louvre ne possède que deux tableaux de Prud'hon : *le Crime poursuivi ; le Christ mourant.* Et pas un dessin !

P. S. — Le précieux portrait de madame Copia, la femme du célèbre graveur, peint à l'huile, de grand. natur., appartient aux demoiselles Jansen, nièces de Copia, filles du traducteur de Winckelmann et de Gérard de Lairesse. Ce portrait est signé : Prud'hon, 1793. Il est charmant. Le modèle a les mains sur les genoux ; il porte un adorable petit chapeau ridicule.

CARLE VERNET.

CARLE VERNET.

Le premier tableau que le hasard me fit rencontrer, au sortir du collége, fut un tableau de Carle Vernet. Il représentait, je m'en souviens, un magnifique et léger équipage attendant à la porte grillée d'une maison de campagne des environs de Paris : Auteuil, Verrières ou Meudon. La maison se détachait sur un fond de grands arbres, dont la verdure était rappelée par la couleur des contrevents. A voir ce bel attelage, haut-monté et fumant comme il sied à des chevaux de carrosse, la porte du logis entr'ouverte, et les bouquets d'arbres à demi cachés par un mur, pour plus de mystère, il y avait de quoi

bâtir un long roman tout rempli d'aventures charmantes. Quels étaient les heureux maîtres qu'allait emporter cette voiture à travers le bois, et qu'attendait un jockey immobile? quelle intrigue allait dénouer ce départ?... Voilà un simple tableau qui donnait à penser bien des choses à un écolier nouvellement venu au monde avec des intentions de poésie ! Admirable privilége de la peinture! elle enchante ceux qui ont connu la vie et ceux qui l'ignorent ; elle plaît aux uns en les faisant repasser par les impressions de la jeunesse, aux autres en leur ouvrant un horizon qui les invite au voyage.

Il était dans la destinée de Carle Vernet de peindre les amusements et le bonheur du riche, les occupations de l'oisif. Fils d'un peintre illustre, le seul nom de son père lui épargnait la moitié du chemin, et le dispensait de s'engager dans ces luttes où tant d'autres succombent ignorés. La gloire, la fortune, la bienveillance du monde, l'accueil des grands, il trouva toutes ces choses si bien préparées, que son esprit demeura toujours enjoué et facile, n'ayant pas à traverser les rudes épreuves qui assombrissent le talent.

Né à Bordeaux en 1758, pendant le séjour qu'y fit son père, alors chargé par Louis XV de peindre tous les ports de France, il était le plus jeune des trois enfants de Joseph Vernet et de Virginia Parker, issue d'une famille anglaise fixée à Rome. A cinq ans, il dessinait déjà d'une façon surprenante,

si bien que son père en parla un jour avec feu chez M. d'Angivilliers, où se réunissait une société choisie; et comme on se récriait sur l'aveuglement de la tendresse paternelle, Joseph Vernet envoya chercher son fils. Voilà le pauvre enfant installé au milieu du salon, une feuille de papier devant lui et un crayon à la main. Suivant son instinct, il dessine hardiment un cheval, et à mesure qu'il avance, on murmure autour de lui : « Bien! très-bien! mais il a pris trop bas, il n'y aura pas de place pour les jambes. » L'enfant continue sans se déconcerter, achève le corps, commence les jambes du cheval, puis, en quatre coups de crayon, il figure de l'eau sur le bas de sa feuille, faisant ainsi prendre un bain de pieds à son cheval, et laissant les spectateurs étonnés de sa présence d'esprit.

Avant même d'avoir fini ses études, Carle Vernet avait connu tous les hommes célèbres de son temps, il avait pu jouir de leur conversation, recevoir leurs encouragements et leurs éloges. Dans un voyage en Suisse, il fut présenté à Voltaire, qui professait une admiration passionnée pour les *marines* de Joseph. Le philosophe reçut le père et le fils avec beaucoup de grandeur dans sa seigneurie de Ferney, et il dit au jeune Carle : « Vous êtes ici chez un confrère de votre père : *anch'io son pittor!* » A la suite de ce voyage, où il visita successivement Rousseau, Gessner, Lavater et Tissot, Carle Vernet revint à Paris pour y terminer ses études, et il entra ensuite dans

l'école de Lépicié, peintre austère et bizarre qui, entre autres manies, avait celle de s'habiller toujours en moine. C'est à lui, sans doute, que le jeune Carle dut les premières idées de cette excessive dévotion qui fut le travers de toute sa vie. Ce Lépicié était pourtant un habile homme; il dirigea si bien son élève, que celui-ci remporta le grand prix de peinture en 1782. Il avait obtenu le second prix à dix-sept ans, l'année même où David fut couronné.

C'était un jeune homme déjà fort à la mode et un écuyer brillant que ce nouveau pensionnaire de Rome. Il avait une figure agréable, une de ces figures aux vives arêtes, dont on se souvient pour les avoir vues une fois; un nez légèrement arqué, une lèvre fine, un regard plein de bonté et de pénétration. Élégant, bien jambé, sa jolie tournure, son nom, ses manières, son goût pour l'équitation, le faisaient rechercher dans le monde, où il avait été lancé de si bonne heure. On admirait surtout l'à-propos de ses reparties, et sa merveilleuse facilité à jouer sur les mots : c'était l'époque de M. de Bièvre.

Joseph Vernet n'avait donné à la peinture que la moitié de sa vie, ayant passé l'autre auprès des grands seigneurs et des philosophes, en compagnie des beaux esprits de son temps, au milieu desquels il avait toujours figuré avec distinction. Comme il n'avait pas perdu, malgré son âge, l'envie de briller, il empruntait à son fils Carle un supplément

d'esprit, et il lui achetait ses calembours à raison de six francs la pièce. Mais le jeune homme, malgré la fécondité de sa verve, se trouvait quelquefois à court d'argent et de bons mots. Alors, comptant sur la mémoire affaiblie de son père, il lui revendait un calembour déjà payé; et c'était une autre manière d'avoir de l'esprit; car le vieux Joseph, lorsqu'il aventurait sa seconde édition, manquait son effet et revenait furieux de sa déconvenue.

Arrivé en Italie, Carle Vernet se mit à contempler comme tout le monde les fresques de Raphaël, les tableaux de Jules Romain ou de Salvator; mais ce fut principalement pour voir comment ces maîtres avaient peint les chevaux. Lui qui en avait fait une étude spéciale, qui les aimait en peintre et les connaissait en écuyer, il ne put être séduit par ces formes épiques, d'une ampleur convenue, dont le tort était d'enlever à la nature tout ce qu'elles donnaient à des apparences d'héroïsme. Au lieu d'être entraîné, ainsi que plus tard Géricault devait l'être un instant, par l'autorité de l'exemple, il fut amené à réagir, et il résolut, au risque de déplaire à MM. de l'Académie, de mettre ses personnages, fussent-ils Grecs ou Romains, sur des chevaux comme on en voyait au bois.

Mais c'est à peine s'il put retirer quelque fruit de ses observations, car une circonstance particulière avait déjà tellement changé son humeur, que lorsqu'il était devant sa toile, le pinceau lui échappait des

mains. Son esprit, toujours si présent et si gai, s'était couvert d'un voile de tristesse, et pendant qu'il parcourait cette cité de Rome remplie de souvenirs et déserte en quelques endroits, sa pensée était tout entière à Paris, dans un salon où il avait dit adieu à une jeune fille, mademoiselle de Montbars. En vain la noblesse romaine lui ouvrit ses portes, il demeurait solitaire et taciturne, ne se plaisant qu'à l'aspect des ruines extérieures, ou à écouter le chant des églises, qui ajoutait au sentimentalisme de son amour. Peu à peu, les idées religieuses pénétrèrent dans cette âme ouverte aux impressions. La mélancolie le rendit pieux, les prêtres le rendirent dévot ; et ne se souvenant plus qu'il voyageait pour devenir peintre, il voulut un beau jour se faire moine. Son père, averti, se hâta de le rappeler, et le supplia de reprendre ses pinceaux; mais le jeune converti n'entendait pas renoncer à la vie monastique, et ne parlait plus que d'entrer aux Feuillants. Par bonheur, il fit choix d'un confesseur éclairé, qui ne tarda pas à comprendre quelle était la maladie de ce cavalier plein de grâce, et qui, en homme de sens, lui conseilla de se marier au plus vite, de retourner à sa véritable vocation, la peinture, et à son exercice favori, l'équitation.

Qu'allait faire le néophyte rendu à sa palette? Imiter Vincent? suivre la trace de Brenet ou celle de l'*ignare* Suvée, comme l'appelait David? Carle Vernet avait pour cela trop d'originalité dans l'es-

prit. D'ailleurs, la peinture, pour lui, c'était surtout la mise en scène des chevaux. Il ouvrit donc l'histoire avec l'intention d'y puiser quelque grand sujet où il pût développer à son aise une de ces longues processions équestres qu'il voyait passer dans son imagination. Il s'arrêta au *Triomphe de Paul-Émile*; car il fallait bien alors faire acte de respect pour l'antique. Les amours en paniers, les bergeries, commençaient à passer de mode; Vien avait déjà timidement essayé la réforme, et, parmi les camarades de Carle Vernet, il y en avait un qui méditait le *Serment des Horaces*, c'est-à-dire toute une révolution en peinture.

Le *Triomphe de Paul-Émile* se ressentit de la transition ; si cet ouvrage tenait aux idées nouvelles par le choix du sujet, par la forme obligée du costume et par le type des figures, on y retrouva néanmoins le style de l'époque précédente, et un certain caractère français bien reconnaissable en dépit des héros représentés. L'artiste avait, du reste, un éloignement inné pour la boursouflure, et il envisageait toujours les choses au point de vue réel, de sorte qu'il imagina une composition simple, naturelle et noble, sans attendre l'influence et les exemples de David. Jusque-là on dessinait mal les chevaux ; plutôt que d'observer la nature, on étudiait Vander Meulen, dont on affaiblissait la tradition en la continuant. Cet habile maître, ayant sous les yeux les carrousels de Versailles, avait dû peindre le cheval de parade,

celui qui se cabrait majestueusement sous la majestueuse perruque de Louis XIV. Depuis on n'avait pas su démêler dans ces formes ce qui convenait exclusivement au cortége du grand roi, si bien que la peinture reproduisait de son mieux les lourdes statues équestres de nos places publiques, ces chevaux de brasseur qui levaient une jambe en forme de parenthèse, et traînaient péniblement après eux leur immense croupe. Au lieu de faire revivre le coursier fringant de Woowermans, on plantait le monarque sur le cheval laboureur de Paul Potter. Carle Vernet fut le premier qui prit la peine d'aller au haras ou au manége; il rendit au cheval ses vives allures, son expression dans l'attente, sa grâce, sa coquetterie, et l'éclat de son regard, et ses naseaux enflammés.

Pendant qu'il travaillait à ce vaste tableau, son titre futur d'admission à l'Académie, Carle tenait sa porte soigneusement close, n'osant montrer son ébauche à personne, pas même à son père. Mais comme il l'avait commencée sans arrêter le plan, et que son sujet allait s'agrandissant au fur et à mesure, il fut obligé de commander une seconde toile pour la rajuster à la première, puis une troisième toile, de façon que l'atelier devenant à son tour trop petit, il fallut bien enfoncer la porte pour donner passage à cette nouvelle rallonge. Curieux de voir une composition ainsi faite en trois volumes, Joseph Vernet vint visiter son fils, accompagné de son ami Moreau

le jeune, graveur du cabinet du roi, l'auteur de tant de vignettes adorables qu'on recherchait alors, qu'on pille aujourd'hui. Carle attendait leur jugement dans la plus vive anxiété, quand son père se jette à son cou en lui disant : « Tu es un peintre ! » Ce jugement, que le jeune homme croyait suspect dans la bouche d'un père, fut sur-le-champ confirmé par Moreau, et dès ce moment fut arrangé le mariage de Carle Vernet avec la fille du graveur, mariage qui fut célébré en 1787.

Déjà l'ex-novice des Feuillants était redevenu l'homme des plaisirs et des cavalcades. Le duc d'Orléans le mettait de toutes ses parties de chasse. Carle y prenait des leçons de peinture, des points de vue, des épisodes, et, rentré chez lui, il quittait la cravache pour le pinceau. Un jour, le duc d'Orléans lui commanda le tableau d'une chasse qu'il avait faite au Raincy avec le duc de Chartres, aujourd'hui Louis-Philippe. Carle fait de son mieux, dit M. Paul Huguet, à qui j'emprunte cette anecdote, représente les deux princes à cheval et remet son tableau. Deux mois s'écoulent ; les parties vont leur train ; Carle voit tous les jours le duc, et on ne lui dit pas un mot de son travail. Le jeune artiste commençait à trouver ce silence infiniment trop prolongé, lorsqu'un jour on le mande au Palais-Royal. Le peintre y court, pensant aller à quelque partie de plaisir. On l'introduit dans une pièce remplie de tabatières de luxe et tapissée de cannes du plus

grand prix. Le futur muscadin se disait à lui-même : J'estime peu ces tabatières, mais je priserais fort une de ces cannes. Le duc, après lui avoir tout montré, lui remit quatre mille livres en disant : « Vous avez beaucoup trop de discrétion vis-à-vis d'un homme qui a si peu de mémoire. » Voilà un prince qui donnait de bons exemples.

Le *Triomphe de Paul-Émile*, achevé en 1788, valut à l'auteur son entrée à l'Académie de peinture. D'après le cérémonial en usage dans cette académie, le récipiendaire était introduit par un huissier qui le présentait à chacun des membres, auxquels il devait faire un salut. Lorsque Vernet fut arrivé devant son père, ils oublièrent tous deux les lois de l'étiquette, et se précipitèrent dans les bras l'un de l'autre, aux acclamations de l'assemblée, qui, pour la première fois depuis sa fondation par Louis XIV, voyait un père et son fils siéger en même temps dans son sein. Les deux Vernet ne jouirent pas longtemps de ce privilége devenu héréditaire dans leur famille. Joseph mourut en 1789, âgé de soixante-seize ans, mais n'ayant rien perdu de cette verdeur qui faisait dire à La Harpe : « Ce qui tient du prodige, c'est « Vernet qui, à l'âge de soixante-treize ans, n'est « pas baissé, mais a paru même tout nouveau ; on « peut dire de cet homme que la nature l'a mis dans « ses secrets. »

Quand vint la révolution, Carle Vernet ne s'était jamais occupé de politique. Il se fit royaliste sans

trop savoir pourquoi, peut-être parce qu'il avait des amis parmi ceux qui allaient périr dans la tempête. En 92, il était à Paris capitaine de la garde nationale. Au 10 août, au moment de l'attaque des Tuileries par le peuple, Carle, qui logeait au Louvre avec sa famille, entend les coups de fusil et voit voler ses vitres en éclats. Il saisit son fils âgé de trois ans, le prend sur son épaule, monte à cheval et traverse la place du Carrousel, accompagné de sa femme, qui emportait, de son côté, une petite fille de quatre ans. Comme il avait ôté son uniforme et n'avait gardé que sa veste blanche à collet rouge, les républicains le prennent pour un Suisse et font feu sur lui. Carle, blessé à la main, poursuit sa route et ne parle de sa blessure que lorsqu'il a mis en sûreté sa famille et ce petit garçon de trois ans, qui s'appelait Horace Vernet.

Mais une épreuve plus terrible l'attendait encore. Sa sœur, Émilie Vernet, femme gracieuse et belle, dit-on, mariée à l'architecte Chalgrin, fut condamnée à mort par le tribunal révolutionnaire pour avoir recélé une correspondance avec les princes émigrés. Carle était le camarade de David ; il court chez lui et le supplie, tout en larmes, d'intercéder auprès de Robespierre. David, sans se déranger, répondit froidement : « J'ai peint Brutus, je ne puis solliciter Robespierre... Le tribunal est juste. » Madame Chalgrin fut exécutée.

On conçoit aisément que les peintures de Vernet

qui datent de cette période orageuse, comme les *Funérailles de Patrocle*, ne portent pas l'empreinte de sa verve habituelle, de cette vivacité qui était le cachet de son talent. Mais ce talent, cette verve, lui revinrent sous le Directoire. Il put alors s'élancer de nouveau dans cette vie de plaisirs bruyants qui avait toute la puissance d'une réaction, reparaître sur la scène du monde élégant, et donner un libre essor à cet esprit de bons mots et de calembours qui allait un peu mieux à Barras qu'à Robespierre.

Singulière époque où l'on vit les roués de la régence ressuscités sous la forme républicaine et à la faveur d'une parodie des mœurs antiques; la corruption porter le *chapeau à la Minerve*, se couvrir du *voile à l'Iphigénie*; Caton lui-même se faire galant, et Brutus se transformer en dameret! Carle se trouva plus mêlé que personne à cette joyeuse existence de la jeunesse dorée, si bien qu'il n'eut pas même le loisir de peindre et ne fit que dessiner. La *Mort d'Hippolyte*, des *Courses de char*, magnifiques dessins que la gravure s'empressa de répandre, agrandirent sa réputation commencée. A peine avait-il fini de tracer le char d'Hippolyte, de représenter le héros renversé, l'effroi des chevaux et le monstre bondissant, et les portes de Trézène servant de fond, je crois qu'il courait au champ de Mars soulever la poussière des jeux olympiques. Le voilà qui se présente avec tous les *incroyables* de Paris, Tourton, Bacuée, Lagrange, pour leur disputer le prix de la course à

pied; que dis-je? pour remporter ce prix, car il le remporta, et le directeur La Reveillère-Lepeaux, en couronnant le véloce vainqueur, lui dit gracieusement : « Votre nom est accoutumé à tous les triomphes. »

Au milieu de ces fêtes, la railleuse intelligence de Carle Vernet ne demeura point inactive, et il ne perdit jamais son crayon dans la mêlée. L'observation avait toujours été un amusement pour lui. Maintenant qu'il avait sacrifié sur l'autel de l'Académie, il se jouait de la gravité doctorale de ses confrères, en donnant à l'art de Callot un caractère nouveau plus vrai, moins fantastique, mais non moins spirituel. Fatigué des Grecs et des Romains, il jeta aux orties le manteau de Paul-Émile, relégua dans un coin la figure nue, le bas-relief, le char antique, et il se mit à copier ses amis, ses camarades, ceux qui chevauchaient avec lui, qui patinaient sur la glace, qui donnaient le ton, et qu'on voyait, le soir, dévisageant la beauté au Palais-Royal, dans ces fameuses galeries de bois qu'on appelait le *Camp des Tartares*. Le crayon qui avait dessiné le fils de Thésée, en un style correct et noble comme le vers de Racine, fut employé à saisir les formes extravagantes de la mode, les bottes à retroussis, le frac de l'an VII.

Jamais on ne fit de caricatures plus amusantes que celles des *Incroyables*, où la pureté du contour n'ôte rien à la malice des intentions; modèles de

satire qui ont eu le succès de la vogue et le succès de la durée. Nos dessinateurs d'aujourd'hui sont réduits à les calquer, en désespoir de mieux faire. Les jeunes aristocrates, devenus le sujet de ces plaisanteries, portaient des redingotes grises et des cravates vertes; leurs cheveux, au lieu d'être à la Titus, étaient nattés, poudrés et relevés avec un peigne, tandis que des *oreilles de chien* accompagnaient la figure. Ils avaient à la main de grosses cannes dont ils se servaient indifféremment pour provoquer ou pour se défendre. Leur crânerie, leur vive désinvolture, à travers le ridicule, ne pouvait échapper à l'œil de Carle Vernet. Les deux Incroyables qu'il a dessinés s'arrêtent l'un devant l'autre. Le plus pincé des deux lorgne son compagnon d'un air protecteur, en faisant une petite moue fort à la mode en ce temps-là. Il n'y a de différence entre eux que dans la coiffure et la chaussure. Le lorgneur a des culottes jarretées, des escarpins, et laisse voir une jambe gracieusement accentuée. L'autre a des bottes molles ne couvrant guère que la cheville et pouvant servir à dissimuler cette partie de la jambe qui, plus ou moins dégagée, constitue un homme bien fait. D'immenses perruques blondes s'abattent le long des joues. Le gilet à la Robespierre, et le petit chapeau, tel que Napoléon le porta plus tard, complètent le costume du lorgneur; l'autre tient à la main un vaste tromblon semblable à ce que furent, sous la Restauration, nos *bolivars*.

A côté des *Incroyables*, figurent les *Merveilleuses*. C'est la même scène observée entre deux femmes. Une énorme bourgeoise, portant sur la tête des rubans pointus et roides qui lui donnent l'air d'un colimaçon épanoui, rencontre une merveilleuse élancée, fluette, qui fend les airs avec un long chapeau creusé en cuiller, d'où sortent les mèches flottantes de ses faux cheveux. Chacune d'elles relevant sa robe, il semble que le peintre ait voulu établir un contraste entre les deux mollets. Celle-ci en a un puissant et dodu, comme un pain de sucre renversé; celle-là, au contraire, trahit une jambe impossible, dont l'interminable fuseau fait honte à l'embonpoint de sa rivale. Le peintre, cependant, tout en accusant le comique des formes, en charge à peine le travers. C'est par la tournure, par le mouvement, par le geste, qu'il nous saisit. Par là il supplée à l'exagération qui diminuerait la surprise, au lieu de l'augmenter, de sorte que ses figures paraissent avoir vécu réellement, avoir été prises sur le fait, en flagrant délit de ridicule, au moment où elles passaient dans la rue, sous les fenêtres de Carle Vernet. Si vous retrouvez ces mêmes élégants dans leur promenade à cheval, vous diriez que leur monture s'est fait un devoir de maigrir et de s'évider comme eux. La pauvre bête montre ses os à la lumière pour plus de convenance, et reste efflanquée par respect pour le bon ton.

C'est en regard de ces impayables caricatures

qu'il faut voir des groupes d'Anglais se donnant des tournures ou faisant des grâces. Ici, le gastronome rebondi, court, ramassé, luisant, plein de vin, de joie et de lui-même ; là, le gentleman, dont la tête est tout en longueur, qui promène d'un air capable son auguste épouse, caparaçonnée de vingt collerettes en tuyaux, gaufrures et falbalas, coiffée du petit chapeau de la Compagnie des Indes, et tenant un parapluie à long manche, dont l'étoffe mettrait à l'abri un serin.

Entré désormais dans la peinture de la vie réelle, Carle Vernet abandonna, pour n'y plus revenir, les errements de David, dont il ne comprenait guère la portée. Dès qu'il eut ainsi renoncé à rajeunir de vieilles traditions, pour écrire jour par jour l'histoire de son temps, la profonde connaissance qu'il avait acquise des chevaux, et la soudaineté de son talent, le portèrent à se faire peintre de batailles ; il sut se créer dans ce genre une place à part. Carle est en effet le premier qui ait donné dans ses batailles une si grande importance à l'élément stratégique. Ses tableaux nous montrent toujours les grands mouvements qui ont décidé du sort de l'action, et si la couleur en est généralement un peu terne, ils ont en revanche d'autres mérites, celui, par exemple, d'être historiques au premier chef.

Déjà il s'était essayé à ce nouveau genre, en composant une suite de dessins sur les campagnes d'Italie, que Duplessis-Bertaux se chargea de graver.

On y remarquait l'exactitude des mouvements, une facilité rare à les rendre à la fois justes et pittoresques. Tous ces dessins ont une physionomie locale. La nature des terrains, l'aspect de la campagne, y sont très-bien observés. Les premiers plans se composent toujours de groupes spirituellement arrangés, et qui rappellent les chariots et les bagages des tableaux de Casanova. Sans avoir besoin, comme Vander Meulen, de supposer le spectateur en ballon, Vernet place le point de vue assez haut pour développer les lignes stratégiques, le plan des villes assiégées, les diverses pentes des montagnes. Rien n'est plus pittoresque, par exemple, que la bataille de *Millesimo*, ou le passage du Pô devant Plaisance. On dirait que le peintre a suivi l'armée, et qu'il retrace tous ces événements de mémoire, comme faisait en Espagne le général Bacler d'Albe. La fine pointe de Duplessis-Bertaux ajoute encore au charme de ces heureuses compositions l'intelligence et l'agrément de la gravure.

Ces dessins sur les campagnes d'Italie n'étaient qu'un acheminement à peindre les batailles aux vastes proportions. Le plus célèbre et le meilleur des ouvrages de Carle Vernet, c'est la *Bataille de Marengo*. Dans cette grande page de trente-deux pieds de long, l'auteur a voulu faire comprendre les manœuvres de cette immortelle journée. Ce n'est pas là un de ces épisodes insignifiants qui ne disent et n'apprennent rien : des blessés qu'on emporte sur le de-

vant, et un général qu'entourent des aides de camp tourmentés, avec une aile de moulin par-ci, un peu de fumée par-là. Non, c'est un vrai fait d'armes, une exacte bataille dont le plan est si nettement tracé, que chacun peut calculer les chances, prévoir le vainqueur et se passionner pour le vaincu. A gauche, vous voyez l'armée des Autrichiens, vêtue de blanc, coupée en deux par la cavalerie française, et il est clair que toutes les troupes impériales qui se trouvent en deçà vont être enveloppées et amenées prisonnières. Déjà le premier plan est couvert d'officiers ennemis qui rendent leur épée, en jurant ou en pleurant. Au loin, dans la plaine on aperçoit un général français qui vient d'être frappé mortellement. C'est le général Desaix. A droite, Napoléon, environné de son état-major, donne le signal de cette marche au pas de charge, qui fit regagner à l'armée française le terrain qu'elle avait perdu en se repliant tout exprès. Là se trouvent de superbes chevaux aux poils variés, des têtes fort bien peintes et remplies d'expression. Celle du jeune Beauharnais est d'une charmante fraîcheur. Autour de Bonaparte s'agitent les mille aigrettes d'un régiment de dragons dont le mouvement général est ainsi parfaitement saisissable.

Si l'on détachait certains morceaux de cette toile, ils seraient, dans leur isolement, d'une couleur agréable; mais l'ensemble, à force d'être sage, est un peu froid, et ne produit que la moitié de l'effet prévu.

Que, si l'on parcourt un à un tous les épisodes où reparaît le côté réel du talent de Vernet, on ne peut s'empêcher d'en admirer la vivacité et le naturel. Personne jusqu'alors n'avait reproduit, avec cet accent de vérité, la physionomie de nos soldats, leur allure, l'aspect de leur fusil, de leur giberne, les moindres accidents de leur uniforme. Carle les a peints vite, hardiment et gaiement, comme ils se sont battus. Sans doute on voudrait, dans ce grand tableau, une plus chaude lumière, une mêlée plus sérieuse, plus émouvante ; malheureusement Carle n'était pas coloriste, pas assez, surtout, pour oser un puissant effet de soleil ; il n'avait pas la fougue de Salvator, ni la vigueur et les empâtements du Bourguignon, et Parrocel l'eût certainement accusé de ne pas savoir *tuer son homme*. L'envie d'être exact, les ordres du ministre, le bulletin officiel qu'il fallait suivre, enlevaient d'ailleurs à l'artiste les immenses ressources que peut offrir un tableau de fantaisie, et certainement c'est le bureau de la guerre qui a refroidi l'ensemble de la couleur. Mais, du moins, l'ordonnance est large et belle, l'exécution franche, les hommes et les chevaux sont unis d'intention et de mouvement, pas un détail ne nuit à la masse, et, de tous les peintres de batailles qui procèdent de Carle Vernet, aucun n'eût écrit avec plus de précision l'histoire de ce mémorable fait d'armes, où l'habile artiste a su concilier la science de Jomini avec la clarté de M. Thiers.

On reproche à Carle Vernet de n'avoir qu'un type pour ses chevaux ; mais qu'importe après tout, si ce type est beau, s'il est aimable, s'il n'est pas imaginaire et convenu? L'art est la combinaison de la nature avec le sentiment individuel. Que Vernet ait une manière originale et constante de sentir et de voir, il faut l'en féliciter, je crois, car c'est le don des artistes éminents. Si Carle est au nombre des premiers peintres de chevaux, il le doit précisément à cette prédilection pour les races fines qu'il excelle à peindre, il le doit à cette uniformité qui l'empêche d'être confondu avec d'autres. Eh! mon Dieu, celui qui verrait la nature avec les lunettes de tout le monde ne serait pas un artiste, pas plus que le daguerréotype n'est un peintre. Voyez Gros, Géricault, Vander Meulen : n'ont-ils pas un type aussi, un type invariable? J'admire ces peintres, qui n'ont pas besoin de signer leurs toiles. De même que vous prononcez le nom de Géricault en voyant ce cheval du peuple, musculeux, puissant, aussi robuste que son cavalier, et noble dans sa force, de même vous avez nommé Carle Vernet en apercevant ces chevaux qu'il a représentés trop secs, il est vrai, mais vifs, élégants, fins, solides et délicats tout ensemble, comme l'était son propre tempérament.

Pour les tableaux de chiens, de courses et de vénerie, Carle n'a pas son pareil, même en Angleterre, où tant de peintres renommés se livrent uniquement à ce genre. Son cheval, il le sait par cœur, de la

sole au chanfrein. Mais ne lui demandez pas autre chose que les plus beaux modèles des haras d'Exmes ou de Viroflay; laissez son pinceau spirituel mettre en scène des dandys à la chasse ou des dames en calèche, avec piqueurs aux portières. Si on lui commande un tableau d'histoire, il saura sans doute poser une figure sur ses pieds, aussi bien que le camper en selle; mais, à ne suivre que ses propres goûts, il aimerait mieux nous montrer ses héros dans la campagne, avec une jaquette et un couteau de chasse au côté, franchissant buissons et barrières.

Les grandes proportions conviennent moins au talent de Carle Vernet, talent fécond et actif qui aime à produire beaucoup, non à s'appesantir sur une œuvre de longue haleine. Comment nommer cette action qui porte le titre de *Matin de la bataille d'Austerlitz?* N'était la célébrité des personnages, qui s'appellent Napoléon, Bernadotte, Bessières, Murat, cette toile pourrait passer pour un immense tableau de genre, un Albert Kuyp sur une grande échelle, sauf la belle couleur du Hollandais. Mais la seule dimension des figures nous avertit que c'est là un tableau d'histoire; car Vernet avait trop d'esprit pour donner à une simple parade des proportions aussi magnifiques, si elles n'étaient justifiées par l'intérêt qui s'attache aux modèles représentés. L'auteur a mis ici autant de mouvement et plus d'énergie qu'à l'ordinaire; les hommes et les chevaux sont

également bien peints; mais la tête de l'Empereur me paraît manquée, en supposant même qu'elle ressemble, dans sa pâleur, à ce qu'il était alors. On voudrait y voir cette sérénité du héros qui, la veille, s'est endormi du sommeil d'Alexandre, et ne s'est réveillé que pour la victoire. Cette tête de l'Empereur, Carle ne l'a jamais bien réussie, lui qui a si heureusement traité les figures des maréchaux et des grands officiers dont se composait l'escorte impériale.

Excepté le cheval de Napoléon, qui est d'une blancheur éclatante, tous les chevaux de cette composition sont de poils foncés et variés; tous sont remarquables par la souplesse, par la précision de leurs mouvements, et aussi par un certain air de fierté, comme s'ils aspiraient l'odeur du combat. Les cavaliers posent sur leurs montures avec cet aplomb qui est une partie de la grâce de l'écuyer. Les groupes se soutiennent habilement et s'enlèvent en vigueur sur un fond clair; le ciel est d'un ton ferme, précisément pour ne pas former un repoussoir trop dur, mais on s'attendait à le trouver plus léger et plus lumineux, tel que dut le faire briller l'aurore de cette journée d'Austerlitz, si fameuse par le soleil qui l'éclaira.

Comme peintre, c'est là ce que Vernet a fait de plus solide. Sa peinture, ordinairement lisse et vitreuse, a eu cette fois plus de consistance, et les riches costumes qu'il avait à peindre ne sont pas seu-

lement ajustés avec goût; ils sont encore touchés d'une façon large et sûre, notable chez un peintre, qui, même dans de grands tableaux, n'était jamais sorti des proportions de chevalet.

Partout où il n'est besoin que de voir la surface des choses, de se rappeler le geste naturel des personnages, leurs allures habituelles, leurs dehors, Carle Vernet trouve d'amples ressources dans son talent d'observation et dans le pittoresque souvenir que lui ont laissé tous les objets qu'il a vus. Mais son insuffisance se trahit bien vite quand il s'agit d'accentuer fortement le visage, d'imprimer à une situation dramatique un caractère saisissant et profond. Alors la passion prend chez lui des attitudes forcées, et l'expression de la douleur touche à la grimace. De là cette inaptitude de Carle Vernet au genre historique, à celui du moins où les chevaux n'ont point de place. Je n'en veux pour preuve que le tableau du *Bombardement de Madrid*. Sans parler de l'aspect général, qui est terne et dur, ni de la couleur, qui est mal broyée, toutes ces physionomies espagnoles présentent l'expression uniforme d'un désespoir qui n'émeut pas le moins du monde.

« Ces compositions, dit M. Guizot (1), offrent de « très-belles parties, il y a surtout un ensemble bien « entendu, de la finesse et de la légèreté dans la « touche; mais la tête de l'Espagnol qui regarde

(1) Guizot, *De l'État des Beaux-Arts en France et du salon de* 1810.

« avec effroi une montre que tient M. le duc de « Frioul, et sur laquelle l'empereur indique l'heure « à laquelle la ville doit être rendue, est de l'expres- « sion la plus exagérée ; les traits semblent décom- « posés par l'étonnement et par la peur. En géné- « ral, on sent, à mon avis, devant ce tableau, que « M. Vernet manque de la fermeté, du grandiose « nécessaires dans les sujets historiques. Quand on « n'est pas sûr de l'énergie et de la richesse de ses « moyens, on en cherche au delà des limites de l'art, « et, tandis que M. Gros, par trop de verve, exagère « quelquefois des expressions vraies, M. Vernet « s'est efforcé ici de suppléer, par de l'exagération, « à la verve qui lui manque. Ce qui tend à le prou- « ver, c'est que, parmi les autres têtes où il n'a pas « eu besoin de rendre une expression si forte, plu- « sieurs sont fort belles et pleines de vérité. »

Si le mot *verve* est employé par M. Guizot dans le sens d'énergie et de chaleur, il n'y a rien à redire. Que si, au contraire, il faut entendre par ce mot *verve* la soudaineté de l'intuition, cette faculté qui, chez le peintre, consiste à saisir d'un coup d'œil le côté le plus présentable d'une scène donnée, et à l'exécuter aussi facilement qu'il l'a conçue, il serait souverainement injuste de refuser à Carle Vernet ces qualités, qui précisément le caractérisent. Incapable de creuser un sujet, il savait du moins l'effleurer avec grâce. Son talent, du reste, était comme son esprit. Trop superficiel pour approfondir la moindre ques-

tion, ou trop paresseux pour en prendre la peine, au milieu des discussions sérieuses il lançait un quolibet, se payait d'un bon mot, répliquait par une plaisanterie, s'évadait par un calembour. De même, le pinceau à la main, il s'arrêtait aux apparences des choses, à l'écorce. L'habit, le geste, le masque de l'homme, ses travers les plus saillants, ses dehors, voilà ce qu'il saisissait à merveille, mais en passant, en souriant, et à la course, sans trouver aux actions humaines un sens intime, une philosophie quelconque. Sous ce rapport, il a certaine ressemblance avec Callot, qui, plus sérieux, plus poëte et plus grave, n'avait cependant pas dans la tête toute cette morale en vers alexandrins, dont son éditeur Israël a illustré ses eaux-fortes.

Carle Vernet était un conteur amusant. Il n'était pas d'aventure, vingt fois répétée, qu'il ne sût arranger encore, réchauffer, allonger, semer de traits et rendre intéressante par la vivacité et le pittoresque de sa pantomime ; car il parlait alors des bras et des jambes, se grimait comme les Méridionaux, sautait à pieds joints sur les petites convenances, et se faisait tout pardonner à force d'esprit. Jamais la repartie ne lui manqua, et les accidents imprévus, le péril même, ne purent le prendre en défaut. Un jour, ayant été arrêté par des voleurs, il leur remit une petite bourse d'or qu'il portait en réserve, et leur dit : « C'est drôle, qu'en un tel métier, vous ayez toujours *saint* Louis pour vous. » C'est de Carle qu'est

ce mot charmant et si connu sur la *bourse et la vie* : « La Bourse est au bout de la rue à droite, et l'avis que je vous donne est de changer au plus tôt de profession (1). »

Que de gens ont vécu de ses jeux de mots sans scrupule, et sans qu'il criât au voleur. Du reste, les calembours de Vernet étaient souvent de bons mots, des mots élevés qui exprimaient une louange fine ou une noble pensée. Qu'on nous permette d'en citer un ou deux : Après la première représentation de *Maison à vendre*, il se trouvait avec Alexandre Duval dans la loge de Chenard, et tous de féliciter l'auteur; Vernet seul ne disait rien : « Est-ce que vous n'êtes pas content? lui dit Chenard.—Non, répondit Carle, M. Duval a trompé le public; il avait annoncé une *maison à vendre*, et je ne trouve qu'une *pièce à louer*. » Le jour où l'on apprit à Paris la mort du maréchal Lannes, qui avait eu la cuisse emportée, Désaugiers rencontre Carle Vernet, et lui dit : « Allons, un calembour sur Lannes, et je donne l'exemple : S'il n'était pas mort de sa blessure, il n'aurait plus porté qu'un *bas*. — Monsieur, reprit Carle, j'ai souvent joué sur les mots de la langue française, jamais sur les maux de la France. »

(1) M. le général de Brack m'a raconté que se trouvant un jour d'hiver avec Isabey et Carle Vernet sur la glace du canal Saint-Martin, Carle dit à Isabey : « Est-ce que tu as froid, toi? — Moi, je gèle, dit Isabey. — Monsieur, dit alors Carle Vernet en s'adressant à un badaud qui s'essayait à patiner, voulez-vous avoir la bonté de fermer la porte Saint-Denis. » La plupart des plaisanteries de Carle sont devenues populaires.

Le *Matin de la bataille d'Austerlitz* valut à Vernet la croix d'honneur. Napoléon la lui donna de sa main, dans la galerie du Louvre, le même jour qu'il décora Prud'hon, Gros et Girodet. Joséphine, s'approchant du peintre à son tour, lui dit avec sa grâce de créole : « Il est des hommes qui traînent un grand nom, vous, monsieur Vernet, vous portez le vôtre. » C'est par l'Empereur que furent commandées à Carle l'*Entrée à Milan*, les batailles de *Wagram* et de *Tolosa*, où il trouvait autant d'occasions de mettre à cheval les héros qu'il faisait combattre ou marcher en triomphe. Que dis-je? ces mêmes cavaliers qu'il peignait au plus fort de l'action militaire, sabrant ici des Prussiens, là des Espagnols, il les avait autrefois représentés caracolant sous l'œil du jeune Bonaparte, dans la cour des Tuileries. Qui ne connaît la belle *Revue* dessinée par Carle et par Isabey, son ami, son camarade d'atelier, de plaisirs et d'équitation? Où trouver une composition qui ait plus de caractère que cette parade? Nulle part, je crois, le premier Consul n'est plus intéressant à voir. Il est encore chétif, pâle et maigre, vêtu d'un uniforme collant et simple, légèrement penché sur le pommeau de la selle. D'un regard assuré, il parcourt la brillante escorte qui l'environne, et cet immense Carrousel peuplé d'une jeunesse éblouie et de guerriers de toutes les armes. Son grand cheval arabe, aux crins nattés, est immobile et roide, prêt à partir au moindre signal de l'éperon. Autour de lui bondissent des

généraux resplendissants d'or, de panaches et d'aigrettes, le visage inondé par les boucles de leur chevelure, et montés sur des chevaux écumants qu'enivrent les fanfares.

Il n'était pas jusqu'à des *hallalis* de cerf où Napoléon n'eût figuré dans les tableaux de Carle Vernet. L'Empire avait donc fourni à ce peintre tous les moyens de briller, et depuis qu'on l'avait nommé de l'Institut, lui ancien membre de l'Académie de peinture supprimée par la Convention, il semble qu'il aurait pu laisser courir ses crayons au gré de sa fantaisie. Mais Carle Vernet, comme beaucoup trop d'artistes, manquait de ce genre de dignité que donnent les convictions. Pour un vieux fond de royalisme qui lui restait peut-être de 93, il mit de l'empressement à servir de son pinceau les Bourbons restaurés ; et comme on attachait du prix à ce que les portraits du roi et des princes du sang fussent exposés au salon de 1814, Carle peignit le duc de Berri à cheval dans le magnifique uniforme de colonel général des dragons.

C'était un moyen non encore usé dans ce temps-là que le portrait politique. Vis-à-vis du public parisien, si prompt à courir aux apparences et toujours facile à séduire par les yeux, il n'était pas indifférent, pour des princes depuis longtemps oubliés, de se montrer en effigie dans ce Louvre où se rendait l'élite de la France, et de saluer le spectateur avec la grâce que le peintre saurait leur prêter. En effet,

on admira beaucoup, et l'opinion du moment y fut sans doute pour quelque chose, le portrait du duc de Berri représenté sur un cheval blanc faisant une courbette. Ce cheval, dessiné avec une rare perfection, est peint avec légèreté. Le prince salue de son épée en se retournant. On aperçoit dans le fond un coteau sur lequel manœuvrent des pelotons, et, au second plan, quelques officiers d'ordonnance. Un ciel chargé de nuages fait avancer la figure principale; mais l'harmonie du fond est troublée par le ton du coteau, dont la verdure a trop de crudité. Le pantalon vert de l'uniforme se confond aussi maladroitement avec la schabraque de même couleur.

Encore une fois, Carle n'était point un coloriste. Il s'était produit dans un temps où la peinture, éprise de la statuaire antique, ne songeait qu'à rectifier le contour, à l'embellir, à choisir les formes aussi bien que les personnages. Le dédain que professe aujourd'hui M. Ingres pour le coloris était déjà franchement avoué par David, qui poursuivait surtout la justesse du modelé; de sorte que Vernet, soumis à cette influence générale, aurait pu perdre tout sentiment de couleur, si la nature lui en avait donné quelque germe. « Le style de la composition, dit M. Jal, la déduction spirituelle d'une pensée ingénieuse, le dessin, la convenance dans toutes les parties du sujet, le choix des accessoires qu'il savait très-bien adapter à la scène principale, voilà ce qui occupait sans cesse Carle Vernet. »

Lui-même il sentait si bien ses véritables aptitudes, qu'à plusieurs reprises il abandonna la peinture pour se livrer exclusivement au travail du crayon. Il fut un des premiers à mettre en usage les procédés de la lithographie, qui semblait inventée tout exprès pour un talent aussi vif que le sien. Sur la pierre, il n'était pas une de ses qualités qu'il ne pût faire valoir, pas un de ses défauts qui ne se trouvât dissimulé. La physionomie des objets, le mouvement ou la contenance des figures, tout ce qu'au temps du Directoire on avait remarqué dans ses caricatures des *Incroyables*, reparaissait dans ces innombrables dessins, dont la série recommence à cette époque de 1814, où il peignit les portraits courtisanesques des princes du sang. L'invasion dut laisser des traces dans les lithographies de Carle Vernet : aussi put-on y retrouver tous les ignobles types des hordes de la sainte alliance : le Cosaque dur et laid, l'Anglais déhanché, et les stupides Kalmuks, ces Hottentots du Nord, faisant la cour à nos filles, qui pour eux sont trop gentilles, dit la chanson de Béranger.

Depuis qu'il tient un crayon à la main, tout ce qu'il voit dans la rue, Carle le dessine en rentrant à l'atelier ; et que d'esprit dans ces hâtives compositions ! Ici, c'est la marquise de Pretintailles surprise par une averse, et qui, cette fois, livre aux tempêtes sa jambe compromise, pendant que l'Auvergnat l'invite à passer le ruisseau sur une planche, et à ne

pas oublier l'ingénieur en chef de ce pont improvisé; là, c'est l'aveugle qui embouche sa clarinette devant la portière des diligences attardées, ou bien le Savoyard qui fait danser sa guenon dans le costume d'un duc et pair. Non, rien n'est plus vrai, plus *nature* que ce coucou des barrières, où sont entassés, secoués, cahotés, pressurés et déformés une douzaine de Parisiens allant faire le dimanche, et manger le melon sur l'herbe. Si Vernet s'amuse à regarder le charlatan forain pour lui voir tenir un verre en équilibre au bout de son nez, c'est afin de le croquer sur une pierre où mille autres le verront après lui ; ce n'est pas non plus en badaud qu'il observe le saltimbanque avalant des épées et des couleuvres, et le petit avorton en robe pailletée, qui plie en deux ses vertèbres pour un sou.

Bien avant Charlet, Carle a vu le fantassin se déclarer à la bonne d'enfant, la vendeuse de poisson agacer les charbonniers du port, et le vieux rempailleur de chaises, aussi cassé lui-même que son irréparable mobilier, l'emporter avec une démarche si grotesque, que les chiens se croient permis d'aboyer à l'étrangeté de sa tournure. Avant Gavarni, avant Daumier, il avait surpris les héros de théâtre en déshabillé dans la coulisse; le lion du Cirque, par exemple, ouvrant sa gueule pour demander une prise de tabac d'Espagne. Enfin, sans attendre Decamps, il avait affublé les animaux, les chiens surtout et les singes, de mille accoutrements spirituels,

pour fustiger légèrement sur leur dos les ridicules humains.

Le temps de la Restauration, Carle Vernet en passa la plus grande partie à lithographier, largement et facilement, comme Callot gravait. Il se plut à représenter une à une toutes les péripéties de la vie du soldat, mais toujours du soldat à cheval, depuis le boute-selle jusqu'à l'ambulance. On trouve, dans son œuvre, des engagements d'avant-postes, des mameluks échangeant des coups de pistolet, ou bien des rencontres de Cosaques avec nos cavaliers. Il aime surtout les hussards à pelisse, et son crayon les lance dans de brillantes charges, où le cheval est aussi fin, aussi animé que son maître. On ne saurait dire combien sont justes et rendus avec esprit tous ces mouvements de l'homme à cheval, soit qu'il pose pour commander, soit qu'il s'avance pour frapper un coup de sabre ou se baisse pour le parer, soit enfin que, traînant par la bride sa monture qu'il oublie, il fume sa pipe en songeant à son pays et à sa belle. Jamais on n'a mieux étudié tous les détails de l'enharnachement des chevaux, ni mieux adapté à leur corps la selle, le portemanteau, la schabraque et le mobile étrier.

La spécialité de ces talents désignait naturellement Carle Vernet aux commandes de la liste civile des Bourbons. Quand on voulut *illustrer* la guerre d'Espagne et les exploits militaires de M. le dauphin, le siége de Pampelune fut donné pour sujet au pein-

tre officiel du comité de la guerre. Nous avons vu au musée de Versailles le tableau qui représente ce siége, mémorable par les plaisanteries qu'en firent les contemporains. Je ne sais pourquoi les chevaux sont ici de carton, et la toile ressemble à un grand morceau de papier. Tout cela est fait à la hâte ; les dessous sont à peine recouverts, et la peinture de Carle n'est guère plus sérieuse, en vérité, que la campagne de Monseigneur. On dirait que l'artiste, gagné à son tour par l'opinion dominante, a exécuté son tableau beaucoup moins pour peindre que pour rire.

Quoi qu'il en soit, la Restauration fut pour Carle une heureuse époque. Louis XVIII agréa le recueil des *Fables de La Fontaine*, que lui présenta madame Vernet, fille de Moreau ; Carle fut nommé chevalier de l'ordre de Saint-Michel ; il vit son fils Horace devenir membre de l'Institut, et siéger à côté de lui, comme il avait lui-même siégé à l'Académie, à côté de son père Joseph. La ville natale de ce grand peintre de *marines*, la ville d'Avignon, invita la famille Vernet à la fête d'inauguration de son musée, et leur fit à tous une véritable ovation. Que dirai-je encore? on demanda au pinceau de Carle tout ce qu'il savait faire, des courses de chevaux, des retours en chaise de poste, des chasses au daim et au cerf, le *débûcher*, le *hallali*, que sais-je? on en fit le premier peintre de la Saint-Hubert... pouvait-on mieux choisir? Partout il sut offrir des scènes va-

riées et agréables, des piqueurs affairés, des gardes sonnant de la trompe, des chiens haletants, dépistés ou rendus, des hommes et des chevaux touchés avec esprit comme ils étaient groupés avec art.

En 1827, Horace Vernet ayant été nommé directeur de l'académie de Rome, Carle voulut y suivre son fils, car il l'aimait d'une affection sans égale, et ne pouvait se séparer de lui. A la promenade, il était dans des transes mortelles, quand il le voyait galoper ventre à terre avec ce fou de Géricault. Il le visitait ou lui écrivait deux fois par jour, le poursuivant d'un amour inquiet et jaloux, auquel Horace répondit constamment par le dévouement, la complaisance et le respect. Quand ils furent arrivés à Rome, Carle déroula une immense toile qu'il avait emportée avec lui, et où se trouvait ébauché un *Louis XVIII allant rendre grâces à Dieu dans l'église Notre-Dame.*

Au dire de ceux qui l'ont vu, ce tableau eût été son meilleur ouvrage, mais il était destiné à n'être jamais fini; on en vante beaucoup les parties terminées, qui sont les portraits du roi et de la duchesse d'Angoulême, et les huit chevaux attelés au carrosse royal. La révolution de juillet vint en aide à la paresse du peintre qui, depuis dix ans, gardait son œuvre sur le chantier, et qui fut bien aise apparemment de trouver un prétexte politique pour sa nonchalance à l'endroit de ce tableau. Aussi bien le séjour de Rome détournait déjà le cours de ses pen-

sées, en réveillant chez lui et les souvenirs de son premier voyage, et ces sentiments d'excessive dévotion qui jamais, du reste, ne l'avaient abandonné, même au sein des plaisirs d'une vie joyeuse et turbulente.

On connaissait à Vernet une foule de petites manies dont il sentait lui-même la singularité, et qu'il avouait ingénument dès qu'on s'en était aperçu. Par exemple, lorsqu'il passait, à Rome, devant ces madones qu'on y rencontre à tous les coins de rue, s'il était au bras de quelqu'un, il inventait toujours quelque motif pour ôter son chapeau, sans avoir l'air de saluer la madone, mêlant ainsi beaucoup de respect humain à sa ferveur. Pour monter à l'Académie, où conduisent deux grands escaliers, il ne prenait jamais celui de gauche, et il se fût troublé s'il n'eût pas atteint la dernière marche avec le pied droit. Il avait peur du sel, du nombre treize ; il donnait avec une étonnante bonne foi dans toutes les vulgaires superstitions. Quand venait le soir, il faisait en sorte de se trouver seul sur le *Monte Pincio*, où est située l'Académie, et de là il se plaisait à contempler le dôme de Michel-Ange, non de cette contemplation muette et profonde qui est celle du génie, mais uniquement pour saluer la croix de Saint-Pierre lorsqu'il apercevrait encore sa silhouette noire projetée sur les dernières lueurs du ciel.

De retour à Paris, Carle Vernet y vieillit sans infirmité, et conserva jusqu'à soixante-dix-neuf ans une

tournure leste et dégagée. Peu de jours avant sa mort, il chevauchait au bois de Boulogne, de manière à fatiguer quatre ou cinq jeunes gens qui l'avaient suivi. Le 19 novembre 1835, il passa pour la dernière fois la soirée au Palais-Royal, dans ce café de Foy dont il était le plus ancien et le plus fidèle habitué. Il y fit des calembours comme à son ordinaire. Il avait reçu la pluie tout le jour, et comme il n'avait pas voulu changer d'habits, il fut atteint d'une fluxion de poitrine qui huit jours après l'emporta.

Carle Vernet, assurément, n'est pas un grand peintre, mais c'est un peintre original, spirituel, et qui vivra non-seulement parce qu'il *porte son nom*, comme le disait l'impératrice Joséphine, mais encore parce qu'il a excellé dans un genre qui a suffi à d'autres célébrités. Dépourvu de couleur, il eut de la précision, de la finesse dans le dessin ; il fut admirable par la fécondité de sa verve, par le mouvement et la pantomime de ses figures, et par cette promptitude à saisir les travers apparents de l'homme, qualité qui a fait de lui un des créateurs de la caricature moderne. Carle a merveilleusement reflété le monde au milieu duquel il a vécu, le monde des heureux et des riches, de ceux qui aiment leurs maîtresses un peu moins que leurs chevaux, et qui, fatigués de commander aux autres, se font esclaves de leurs chiens. Le *gentleman rider* est le véritable héros de Carle Vernet. Les courses, les

chasses, les paris, tous les événements de l'équitation, tous les épisodes de cette vie périlleuse que passent les écuyers à ne pas se rompre le cou, tels sont les sujets favoris de Carle; il s'est fait dans ce genre une place à part.

N'oublions pas non plus un de ses personnages secondaires, celui qu'il dessine avec tant de complaisance, le *groom*, cet être mystérieux qui a sa part dans toutes les intrigues, sait quelque chose de tous les secrets. Impassible témoin des drames de la vie galante, ce modèle aimé du peintre n'inspire de la défiance à personne, comme s'il était d'une autre race que la nôtre. Pendant que son maître veut bien tenir le fouet et les guides, il se laisse mollement conduire en tilbury, livré en apparence aux pensées les plus graves, et prenant au sérieux sa cocarde noire et ses bottes à revers. Carle Vernet donne à son *groom* un nez épaté et des pommettes saillantes, soit qu'il le considère comme un produit de l'invasion, soit qu'il le regarde comme le descendant de ces nains fameux que peignit le sombre Caravage.

Carle mourut en homme qui avait su vivre, sans gémir, sans se plaindre, ne cessant de causer avec grâce et de trouver des mots heureux. Il s'éteignit si doucement qu'on ne s'en aperçut point. Deux heures avant de rendre ce dernier souffle qui fut aussi léger que son esprit, il disait de lui-même un mot qui le juge beaucoup mieux que toutes nos critiques. Plein

d'admiration pour son fils Horace et pour son père Joseph, et se croyant bien inférieur entre ces deux figures également aimées : « *C'est singulier*, dit-il, *comme je ressemble au grand Dauphin : fils de roi, père de roi... et jamais roi.* » Il s'endormit, et ne parla plus.

CATALOGUE

DES

OUVRAGES DE CARLE VERNET.

1791 SALON DE 1791. — VERNET FILS, *agréé.*

Le Triomphe de Paul-Émile après la défaite de Persée.

1793 SALON DE 1793. -

Une Chasse dans le genre anglais, au moment de l'attaque.

4 pieds 10 pouces de haut, sur 6 pieds 10 pouces de large. (1m32 sur 2m20.)

1795 SALON DE L'AN IV (1795.) — LE CITOYEN VERNET.

Les Courses de chars ordonnées par Achille pour les funérailles de Patrocle.

Haut. : 8 pieds. Larg. : 12 pieds. (2m58 sur 3m80.)

Plusieurs paysages à l'huile et dessins à l'aquarelle.

1797 Les Incroyables et les Merveilleuses, caricatures célèbres.

1798 SALON DE L'AN VII (1798).

Dessins :

Bataille de Millésimo.

Bataille de Mondovi.

Passage du Pô devant Plaisance.

Bataille de Lodi.

Bataille de Saint-Georges sous Mantoue, le 29 fructidor.

(Ces dessins font partie des tableaux historiques des campagnes et révolutions d'Italie, pendant les ans IV, V, VI et VII de l'ère républicaine.)

Un Hussard français dans une sortie.

1799 SALON DE L'AN VIII (1799).

Dessins :

La Mort d'Hippolyte.

Un Conducteur de chars venant de remporter le prix de la course, ramène avec lui sa compagne à qui il laisse conduire ses coursiers.

(Ces dessins vont être gravés de même grandeur.)

1804 SALON DE 1804.

Bataille de Marengo. — Ce tableau, qui est l'esquisse d'un autre de 30 pieds, représente le moment où la colonne autrichienne est coupée par un régiment de cavalerie commandé par le général Kellermann.

Deux Marches de Mameluks.

Combat d'un Hussard et d'un Mameluk.

Bataille contre les Mameluks.

Un Train d'artillerie légère.

Chasseur au tir.

Le Colonel des Guides de l'Empereur.

1808 SALON DE 1808.

L'Empereur donnant des ordres aux maréchaux de l'Empire le matin de la bataille d'Austerlitz.

(A concouru, en 1810, pour les prix décennaux.)

Portrait à cheval de l'Empereur.

Calèche partant pour la chasse.

Course de chevaux.

Chasse au renard.

Cheval de chasse au sortir de l'écurie.

Exercices de Franconi.

1810 SALON DE 1810.

Bombardement de Madrid. — L'Empereur sort de sa tente pour recevoir une députation de la ville de Madrid, et dit à ceux qui la composaient : « Si dans « une heure à cette montre (le duc de Frioul tenait la « sienne à la main), vous ne m'apportez pas la sou- « mission du peuple, vous serez tous passés par les « armes. »

(Ce tableau a été commandé par le Sénat.)

Bataille de Rivoli, donnée le 26 nivôse an v.

(Tableau commandé par le prince de Neufchâtel.)

Un Mameluk prêt à monter à cheval.

Un Cheval au retour de la chasse.

L'Empereur descendant de voiture pour monter à cheval et partir à la chasse.

L'Arrivée au rendez-vous de chasse.

Portraits de chevaux (même numéro).

1812 SALON DE 1812.

Une Calèche sortant d'un parc pour aller à la promenade.

Une Chasse de l'Empereur au bois de Boulogne au moment du hallali.

Une Sortie de cavalerie française contre des Mameluks.

Chevaux dans un haras.

Passage de troupes dans une gorge de montagnes par un temps de neige.

1814 SALON DE 1814.

Portrait de M. le duc de Berri en uniforme du 6e de lanciers.

Sortie de cavalerie contre des Mameluks.

Une Chasse française au moment du hallali.

Un Cheval sauvage effrayé par des lions.

Un Départ de chasse.

1817 SALON DE 1817.

Plusieurs dessins, sujets militaires (même numéro).

1819 SALON DE 1819.

Chasse du Daim, de M. le duc de Berri. (Elle a eu lieu le 12 août 1816, et la curée s'est faite dans Sèvres.)

Vienne assiégée par les Turcs et délivrée par Jean Sobieski, roi de Pologne (en 1683).

Bivouac de Cosaques.

Vue d'un jardin à Sèvres.

Un Mameluk à cheval.

Rencontre d'officiers anglais.

Retour des champs.

Route de marché.

Une Marchande de poissons.

1824 SALON DE 1824.

Prise de Pampelune.

Milton, étalon anglais; sa course.

Gazal, étalon arabe.

Fingal, étalon prussien.

Plusieurs tableaux (même numéro).

1827 SALON DE 1827.

Chasse au Daim pour la Saint-Hubert, en 1818, dans les bois de Meudon. « Le moment représenté, dit le livret, est le passage de l'eau dans l'étang de Ville-d'Avray. Monsieur (actuellement Charles X) y assistait avec M. le duc de Berri. »

Tableau de genre.

1831 SALON DE 1831.

Un Retour de chasse.

Vue d'un four à plâtre à Montmartre.

(Ces tableaux appartiennent à M. Schikler.)

Il y a deux précieux dessins de Carle aux galeries des Beaux-Arts, boulevard Bonne-Nouvelle. Ils sont lavés à l'encre de Chine.

C'est Carle et non pas Horace qui, un jour, dans une pensée amicale, peignit sur le plafond du café de Foy, au Palais-Royal, le petit oiseau que les étrangers vont y voir.

M. Lenoir, grand ami des Vernet, possède beaucoup de leurs ouvrages, et des meilleurs. On dit qu'il a aussi une collection complète des lithographies de Carle Vernet, collection dont le catalogue serait aussi long que celui de ses bons mots.

Il n'y a pas un seul tableau de Carle Vernet au Louvre. — Il y en a plusieurs au musée de Versailles :

La bataille de Rivoli.

La bataille de Marengo.

Le matin de la bataille d'Austerlitz.

Le bombardement de Madrid.

La prise de Pampelune.

A.-J. GROS.

A.-J. GROS.

Il y a deux grandes manières de comprendre l'art.

L'antiquité eut, en général, un art simple, profond, contenu et recueilli. Sa statuaire fut rigide et pondérée, elle fut sublime avec mesure, si l'on peut ainsi parler ; sa peinture, à en juger par les débris que le Poussin étudia si religieusement, fut plus méditée que fougueuse, plus calme que passionnée ; comme la sculpture des bas-reliefs, elle s'abstint de trop multiplier les plans, elle calcula sa pantomime, elle modéra ses mouvements ; elle fut sobre, réservée et solennelle.

Dans les temps modernes, au contraire, l'art a brisé les digues; il a méconnu des convenances qui avaient duré deux mille ans; il est devenu personnel, capricieux, remué, hardi, emporté même. Les principes austères, les *canons* qu'un Polyclète avait tracés jadis, en compagnie des philosophes qui fréquentaient les ateliers de la Grèce, ont fait place à la diversité des sentiments individuels, aux influences des climats, des températures, et, comme dirait Pascal, trois degrés d'élévation du pôle ont renversé toutes les théories de l'art antique.

De ces deux manières de comprendre l'art, la seconde avait prévalu, en France, lorsque vers la fin du règne de Louis XVI, au moment où la Révolution allait s'ouvrir, un homme entreprit de ramener la peinture française au culte des traditions de l'art grec. Cet homme, ce fut David. Sous le ciel de Paris, en présence d'une multitude frileuse, mal instruite à sentir les délicatesses de l'art, et dont le goût allait se corrompant chaque jour depuis la mort du Poussin, David eut l'idée et le courage de commencer une réforme qui avait tant de chances pour n'être pas comprise.

Voulant exclure à tout prix du domaine de la peinture la laideur, le maniéré, l'incorrection, les folles licences, le mépris de l'anatomie et du contour, il dut donner lui-même l'exemple d'une pureté irréprochable, d'une sévérité exquise dans le choix des formes; il se mit donc à étudier ce beau poëme

qu'on appelle le corps humain dans sa plus belle traduction, qui est l'antique. Que cette forte préoccupation lui ait fait oublier d'autres parties essentielles de la peinture, la couleur, les grands jeux de lumière, la science de l'effet, il importe peu. Sans doute sa réputation, comme peintre, en a plus tard immensément souffert; mais cela n'a rien ôté à sa grandeur, comme chef d'école. Le mouvement qu'il désirait imprimer, il l'imprima; il atteignit son but, qui était de réhabiliter en France l'amour de l'antique; mais aussi tout fut sacrifié par lui à ce grand désir; plutôt que de peindre les imparfaits modèles de l'Occident, il peignit des statues grecques; plutôt que de risquer un mouvement qui eût dérangé l'harmonie des lignes ou l'élégance des formes, il donna à ses figures un repos invraisemblable; plutôt que de les éclairer de cette large lumière que Rubens avait à pleines mains répandue dans ses tableaux, il n'usa pour les siens que d'une lumière étroite, partielle, serrée, mais de nature à faire valoir chaque détail de l'anatomie, depuis le front jusqu'à l'orteil. Enfin, plutôt que d'attirer l'attention sur la couleur, il se contenta d'une teinte *gris perle* et dominante, pour la plus grande gloire du dessin. David, en un mot, fit si bien que la France, en dépit de son climat, de son éducation et de son histoire, fut convertie aux traditions de l'art grec.

Mais de cette réforme, poussée aux extrêmes, l'art français ne pouvait tout accepter. La peinture, dans

notre pays, avait toujours été historique; mêlée au monde agissant, elle en dépendait, elle y tenait par tous les côtés et lui était soumise. Quelque admirables que fussent les nudités de David, elles ne pouvaient suffire ni s'accommoder à l'histoire de France qui était vêtue jusqu'au menton. L'académie de Tatius, dans sa pose à jamais sublime, n'eût été qu'une allusion bien éloignée et fort peu comprise aux guerriers du jour. Les héros qu'avaient sculptés la Grèce et la Rome d'Adrien durent céder la place à ceux que nos peintres voyaient revenir du combat, le frac poudreux, les bottes éperonnées et la cravate au vent. Les campagnes d'Italie leur fournissaient déjà ce que la victoire a de plus pittoresque : les ponts franchis sous le feu, le drapeau de Bonaparte et ses grenadiers en guenilles et l'éclair de leurs baïonnettes. L'Égypte leur offrait à peindre ses batailles inondées de soleil avec des nuées de mameluks bondissants, et les Pyramides pour fond. David n'avait osé peindre les républicains de la montagne, ses contemporains, que sous la forme des *Brutus*, des *Léonidas*, de *Socrate* buvant la ciguë ou des *Horaces* prêts à mourir : il était temps que la peinture trouvât dignes d'elle les héros qu'on voyait grandir de toutes parts, et au milieu desquels se dessinait une figure qui allait effacer les personnages d'Homère. Alors parut Gros.

Et cependant l'impulsion de David ne sera point perdue pour cela; les enseignements de ce grand

maître seront obéis même dans les sujets que fera naître la gloire du temps. En dessinant ses batailles, Gros n'aura pas un seul instant désappris l'antique; mais sur le torse de l'*Apollon*, il mettra l'uniforme du premier Consul, et la capote du grenadier accusera sous ses larges plis la poitrine du *Méléagre* ou les reins des *Lutteurs*.

La jeunesse de Gros nous expliquera comment fut développé ce talent vigoureux dont le germe était en lui et qui n'attendait que les circonstances pour se produire. Gros était le fils d'un peintre sans réputation. Né en 1771, il avait quelque seize ans, lorsque David ouvrit son école. Si le maître le jugea bien, et prévit dès lors jusqu'où il pourrait aller, cela nous intéresse fort peu. De tous ceux qui travaillaient dans cet atelier, depuis si célèbre, Gros n'était certainement pas le plus habile à faire un beau dessin, dans le sens agréable du mot, je veux dire à dessiner proprement, avec cette grâce séduisante qui donne tant de charme au moindre dessin de Prud'hon; mais il modelait juste, il étudiait particulièrement les muscles et leur insertion, il ne péchait point par le mesquin, et s'attachait aux grandes divisions du corps plutôt qu'aux détails. Tel est du moins le caractère de tous les dessins de la jeunesse de Gros. Ce qui est certain, c'est que David voyant arriver le moment où il n'aurait plus rien à enseigner à son élève, lui conseilla le voyage d'Italie, jugeant impossible qu'un peintre se passât de

voir Rome et tout ce qu'elle renferme d'antiques.

Un jour donc, David se présenta à la Convention pour lui demander un passe-port en faveur de son élève, dont il fit l'éloge. Un tel voyage, en effet, n'eût pas été sûr à une époque où sortir de France pouvait être un crime; et il n'était pas non plus bien facile, parce qu'il fallait, pour arriver jusqu'à Rome, traverser les campagnes de Kellermann ou de Schérer.

L'éloge public de Gros prononcé du haut de la tribune par son maître excita quelque jalousie. Parmi les élèves de David, il y en avait un qui était membre du tribunal révolutionnaire. Celui-ci avait coutume de rencontrer Gros dans un petit café, situé rue Saint-Louis-Saint-Honoré, où se réunissaient journellement les peintres et les plus célèbres républicains d'alors. — Ce café existe encore aujourd'hui; dès ce temps-là on y servait aux habitués, de la bière de Belgique dans des pots de grès, spécialité qui lui a conservé dans la tradition des rapins le nom de *Café des Cruches*. — Le rival blessé de Gros entra de l'air calme, froid et supérieur qu'il savait si bien prendre. Sa présence vint troubler et comme intimider tous les artistes qui en ce moment même s'empressaient autour de Gros pour le féliciter du témoignage public que son maître venait de lui rendre. Le survenant s'avança au milieu du silence universel, et s'adressant à Gros, d'une voix grave, lentement articulée : « *Puisque tu émigres*, lui dit-il, tu voudras

bien, avant de sortir de France, me rendre les portefeuilles que je t'ai prêtés. » Le mot ressemblait à une sanglante menace. Aussi ne fut-il jamais oublié.

Quand il eut franchi les Alpes, Gros s'aperçut qu'il lui serait bien difficile d'arriver à son but sans entrer dans les rangs de l'armée. Il espérait ainsi voyager avec la guerre, visiter l'Italie et gagner Rome à la faveur de nos victoires. Lui-même était alors un des plus beaux hommes que l'on pût rencontrer. Sa haute et fière taille, sa noble figure, l'intelligence de son regard et le relief que lui donnait son talent de peintre, l'eussent fait remarquer tout d'abord; mais une autre circonstance le servit encore mieux. Arrivé à Gênes, Gros se souvint qu'il avait une lettre de recommandation pour madame Mérikoff : le hasard voulut qu'il se présentât chez cette princesse le matin même du jour où elle se disposait à donner un magnifique bal. En voyant ce beau jeune homme au visage brillant de jeunesse, aux traits distingués, madame Mérikoff fut frappée de l'effet que pourrait produire son apparition inattendue au milieu des travestissements de la soirée : « De grâce, monsieur, « lui dit-elle, ne vous montrez pas dans la ville « d'ici à ce soir, je vous invite à mon bal, et nous « intriguerons fort notre monde. » Le soir Gros prit un déguisement de prince turc qui lui allait à merveille, on s'empressa autour de lui, on demanda son nom, tous les regards le suivirent; il eut enfin les honneurs de la soirée.

Voilà donc un jeune homme de vingt-cinq ans lancé, en plein Directoire, au milieu d'un monde qui recommençait en chlamyde l'orgie de Louis XV, et trouvait la dissolution charmante, sous prétexte de la renouveler des Grecs, ou, si l'on veut, des Hellènes. La protection des grandes dames ne fut pas inutile à Gros ; on dit que Joséphine le *remarqua*. Par son entremise bienveillante, il devint aisé au peintre voyageur de s'introduire dans l'armée française. En effet, sous les auspices de madame Bonaparte, Gros fut admis dans l'état-major du général en chef, et y obtint une position équivalente à celle d'officier. Comme il avait appris en peu de temps la langue et la prononciation italiennes, on l'engageait dans les reconnaissances pour servir d'interprète au détachement. Du reste, c'était le cœur d'un artiste qui battait sous son uniforme. Gros ne voyait dans la bataille que la manière dont un jour il saurait la peindre, et si volontiers il se mêlait à l'action, c'était pour la recommencer plus tard sur la toile, semblable à Joseph Vernet, qui se fit lier au mât d'un vaisseau afin de mieux étudier la tempête.

Au milieu d'une armée toujours mouvante, Gros ne put entreprendre que des portraits, et encore des portraits en miniature. N'est-ce pas plaisir que de voir un peintre, tant vanté depuis pour l'audace, la largeur et la verve de l'exécution, commencer par une peinture si éloignée des inclinations de sa main et de son génie? Il ne faudrait pas croire pourtant

que les miniatures de Gros fussent des portraits à enchâsser dans un bijou, des ivoires plus petits que la main. Si j'en juge d'après le fort beau portrait de Masséna que j'ai vu chez M. Delestre, élève de Gros et l'un de ses meilleurs amis, ces miniatures étaient peintes à l'huile sur taffetas, collées ensuite à une glace qui leur tient lieu de vernis et les préserve de toute altération. C'est ce qu'on appelle des *fixés.*

La tête de Masséna est si frappante de vérité, qu'en dehors même de la ressemblance individuelle, on y reconnaît, si j'ose m'exprimer ainsi, jusqu'à l'accent piémontais, je veux dire que si cette tête pouvait parler, elle parlerait italien. Le travail, quoique soigné et précieux, n'a rien de fatigué ni de maigre. Le pinceau s'est au contraire promené avec tant de confiance que tout paraît fait du premier coup. Les ombres ont été à peine frottées, dans la crainte que la moindre épaisseur ne leur ôtât la transparence si nécessaire aux miniatures, et sans doute en vue de l'opération du collage, qui risquerait de faire briller les ombres en les mettant tout à fait sur le même plan que les lumières. Quant aux accessoires, tels que la poignée de l'épée, les broderies, les galons, ils sont touchés avec esprit et finesse, mais demeurent toujours à leur place. Il est curieux d'observer la main puissante de Gros lorsqu'elle se résigne à frapper de trois tons différents, pour la lumière, l'ombre et le reflet, sans compter les deux demi-teintes, chaque bouton du frac, chacun des

imperceptibles anneaux de la spirale dont se compose une frange de tapis ou la graine d'épinards qui distingue les épaulettes de général. Déjà, du reste, s'annonce le coloriste dans le ton chaud et vrai de la chair et dans l'harmonie générale de la couleur, conduite, par une savante dégradation, depuis le bleu le plus foncé jusqu'à la vive lumière du front et de la joue, lumière adroitement rappelée par des accessoires clairs.

La miniature cependant n'était pour Gros qu'un bien insuffisant moyen de tenir son ardeur en haleine. Le 15 novembre 1796, l'armée d'Italie gagne la bataille d'Arcole sur les Autrichiens. Je ne sais si le peintre aperçut le général Bonaparte au moment où il se précipitait sur le pont d'Arcole un drapeau à la main, mais il traça l'esquisse du héros de 27 ans, tel qu'il dut se montrer, l'œil brillant et humide, le visage amaigri, les traits finement sculptés, comme il les avait alors, avec un souffle de vent qui agite sa chevelure et le drapeau. Bonaparte en fut averti, le dessin lui plut ; il fut secrètement touché de l'empressement qu'avait mis l'artiste à le trouver sublime. Sur-le-champ il entrevit tout le parti que pourrait tirer son ambition d'un talent si fier, si belliqueux. Dès ce jour, aussi, l'amitié du général en chef fut assurée à Gros : le jeune peintre avait suivi à pied les marches forcées de l'armée d'Italie; Bonaparte fit mettre un cheval à sa disposition, et Gros ne rappelait jamais cette circonstance sans rap-

peler la joie qu'il en ressentit; il était officier, Bonaparte le nomma bientôt inspecteur aux revues, fonction plutôt civile que militaire, sinécure délicatement choisie pour un artiste en uniforme; enfin Gros était peintre, Bonaparte le nomma membre de la commission chargée de recueillir les tableaux, statues et objets d'art que le droit de conquête permettait de s'approprier.

Qu'elle était belle la tête du général Bonaparte! et comme elle est plus intéressante pour nous que le visage de Napoléon dans la plénitude de ses contours! Gros a saisi mieux que personne la physionomie profonde du futur empereur, physionomie ordinairement pensive et calme, ce jour-là illuminée par un éclair d'exaltation. La ressemblance fut déclarée parfaite; il est vrai que le portrait peint fut exécuté à Milan d'après nature; toutefois, le peintre n'en eut pas moins à créer cette expression d'un instant, si difficile à rendre, plus difficile encore à deviner. La tête est nue. On n'aperçoit dans le fond, ni Autrichiens, ni Français, Bonaparte est seul; mais il tient la place des deux armées, car son regard indique les siens, et son drapeau l'ennemi.

Pendant son séjour en Italie, le protégé du général Bonaparte entra facilement en relations avec les principaux chefs de l'armée; il connut, dans le nombre, le général Dessolles qui voulut avoir un tableau de sa main. Gros était encore tout plein du souvenir de son maître, souvenir qui, du reste, l'accom-

pagna toujours et partout; ou plutôt, malgré le pressentiment de sa mission pittoresque, il subissait l'influence du mouvement universel que David avait imprimé aux arts. Il se tourna donc, comme les autres, vers l'antiquité : il peignit *Sapho à Leucate.*

Chez un artiste vraiment supérieur, les défauts sont aussi utiles à observer que les mérites. Par ce qui leur manque, on découvre, ou du moins, on sent encore mieux ce qu'ils possèdent. Gros n'était pas fait pour peindre *Sapho*; bien que le sujet fût passionné, il ne répondait pas aux véritables qualités de son génie. Il y fallait plus de sagesse que n'en saurait mettre le peintre futur d'*Aboukir,* un style très-élevé, très-pur, auquel la vérité même de l'imitation pouvait nuire. L'antiquité, d'ailleurs, ne permettait guère l'expression de l'extrême douleur : c'était donc une première dérogation aux principes de l'art grec, que d'entreprendre la peinture du désespoir, surtout en lui donnant un geste dont le naturel toucherait peut-être à la vulgarité.

Malgré ses efforts, le peintre n'a pu éviter certains angles (celui du coude, par exemple), toujours malheureux dans une figure antique où le désespoir lui-même ne peut se passer de grâce et de convenance. Pourtant il faut convenir que l'artiste a compris toute la poésie environnante de son sujet. C'est par une nuit silencieuse, sous les rayons de la lune, que Sapho se précipite du haut du rocher, et le peintre ne s'est pas privé du facile contraste que devait

former une mer paisible où tremble à peine l'image de la lune, avec le désespoir de la figure et l'agitation de ses draperies. Mais je ne sais trop pourquoi le tableau ne produit pas l'émotion qu'on aurait attendue; le peintre n'a pas su nous intéresser beaucoup à son héroïne, et malgré la pureté de sa silhouette qu'une traînée de lumière détache sur un fond de nuages, malgré le noble jet de ses draperies, la figure n'arrive pas jusqu'à m'émouvoir. Cette beauté est trop mâle, trop robuste et l'air de tête me semble dépourvu de l'idéal qu'y aurait mis Prud'hon, du style dans lequel Gérard l'aurait conçu. Le désespoir d'une femme est touchant, si elle est faible et tendre; il n'est qu'imposant tout au plus, si elle est grande, forte et fière.

Je suppose que l'artiste eût choisi le moment où la jeune Lesbienne, oubliant sa lyre, mais non son amour, s'appuie sur l'autel où brûlent des feux inutiles, contemple les tristesses de la nuit et médite d'aller mourir au fond de la mer, il nous aurait bien plus vivement émus, ce me semble, car l'imagination aurait voulu achever le drame, et le tableau eût été, pour ainsi dire, continué par le souvenir. « Si « l'artiste ne peut jamais saisir qu'un seul instant du « mobile tableau de la nature, dit Lessing dans son « *Laocoon*, si le peintre, en particulier, ne peut pré- « senter cet unique instant que sous un seul point « de vue; si pourtant les ouvrages de l'art ne sont « pas faits pour être simplement aperçus, mais consi-

« dérés, contemplés longtemps et à diverses reprises,
« il est certain qu'on ne doit rien négliger pour choisir
« ce seul instant et le seul point de vue de ce seul in-
« stant, le plus fécond qu'il soit possible. Nous ne
« pouvons entendre ici par le plus fécond que ce qui
« laisse à l'imagination le champ le plus libre. » Et plus loin il ajoute : « Si Laocoon gémit, l'imagina-
« tion peut l'entendre crier ; s'il crie, elle ne peut
« se représenter sa douleur, d'un degré plus fai-
« ble ou plus fort, sans le voir dans un état plus
« passif, et par là moins intéressant. Elle ne l'enten-
« dra plus que soupirer ou bien elle le verra mort. »

Ces principes qui furent ceux de l'antiquité auraient dû être présents à l'esprit du peintre; mais son talent avait plus d'originalité et de naturel que de style. Je ne crains pas de dire même que les séductions de la couleur ici étaient dangereuses, l'austérité étant de rigueur en un tel sujet. L'auteur, du reste, y mit tous ses soins, et il a raconté lui-même qu'étant en Italie, il allait quelquefois, avec le général Dessolles et sa famille, se promener le soir au bord de la mer, et qu'alors il agitait un mouchoir blanc au souffle de la brise, pour observer l'effet de la lune sur le linge blanc (1).

(1) Tous les détails que nous donnons dans ce livre, nous les puisons à bonne source; nous les tenons soit de la famille, soit des élèves ou amis intimes des peintres dont nous écrivons l'histoire. Une fois pour toutes, nous pouvons assurer le lecteur que nous n'avons rien avancé légèrement, que tous les faits ont été recueillis avec peine et très-soigneusement vérifiés.

La vérité, mais une vérité grandement vue, pourtant, et rendue avec tout le style que peuvent comporter les sujets modernes, voilà ce qu'il fallait à Gros. Il avait l'intention de saisir la nature et le mouvement, mais toutefois une nature vigoureuse, un mouvement fier. Les sujets antiques ne lui allaient point, je le répète, car ils demandent du calme et il préférait l'agitation; on y veut de la mesure et il avait, lui, de la spontanéité; il était plus propre à exécuter une peinture entraînante qu'à y mettre de la prudence et du calcul.

Aussi avec quelle joie il esquisse la *Bataille de Nazareth* pour la présenter au concours ouvert en 1801! Jamais peintre ne fut plus ni mieux inspiré, jamais le feu sacré ne le fit plus beau. Quelle exaltation belliqueuse! quel enthousiasme! La bataille de Gros, c'est la *tempête à cheval* de l'Écriture. Les deux armées semblent obéir dans leur élan au souffle de deux vents contraires, et la fureur des combattants n'a d'égale que la verve du peintre. Lancés à fond de train, des mameluks se précipitent sur les baïonnettes françaises qui ensanglantent le poitrail de leurs chevaux; quelques-uns, dans le délire du fanatisme, se jettent sur l'infanterie, tête baissée, à corps perdu et les bras devant les yeux, non pas même pour vendre leur vie, mais pour mourir. Sur un plan assez éloigné, on voit arriver le magnifique Junot, que l'on distingue à la robe éclatante de son cheval et qui a l'air de pousser devant lui toute la

bataille. Des nuages de fumée montent jusqu'au ciel, le premier plan se couvre de groupes entrelacés où le fer luit et frappe sous mille formes, où l'on ne voit que chevaux renversés, cavaliers expirants, dragons percés d'outre en outre, Arabes démontés ou morts, grenadiers qui, en tombant, brûlent encore leur dernière cartouche.

Ah! ce n'est pas là une de ces compositions fades et courtisanesques comme il s'en fait tant de nos jours, une de ces parades où des aides de camp pimpants et affairés ont l'avantage de caracoler autour d'un général qui ne manque jamais de montrer au loin l'ennemi...; c'est la vraie bataille telle qu'un grand maître ose la peindre après l'avoir vue, car pour donner de pareil coups de pinceau, il faut avoir fait soi-même le coup de feu, et certes on ne pourra pas dire de Gros ce que Parrocel disait de Vander Meulen, *qu'il ne savait pas tuer son homme.*

La célèbre esquisse de *Nazareth* est restée près de vingt ans dans l'atelier de Gros tournée contre le mur, comme une toile dont on ne se sert plus. Elle était verte, moisie, méconnaissable, lorsqu'un amateur qui visitait l'atelier de Gros, l'ayant retournée par hasard, fut frappé de ce qui brillait sous la moisissure et en offrit 2,000 francs. Gros accepta, et l'amateur ayant ensuite remis la toile en vente, elle monta jusqu'à 17,000 francs. Géricault paya 1,000 francs le droit d'avoir l'original à sa disposition pour en tirer copie. Elle est aujourd'hui à

Nantes, dans le cabinet de M. Urvoy de Saint-Bedan.

On s'est plus d'une fois demandé pourquoi l'auteur de cette admirable esquisse ne l'avait jamais exécutée en grand, puisque d'une voix unanime elle avait été proclamée la meilleure. En voici la raison : dès qu'il eut remporté le prix, Gros se procura une toile immense pour y transporter son esquisse, une toile de quarante-sept pieds de long, et déjà il commençait à tracer les lignes principales, quand un ordre secret du premier Consul vint l'arrêter. Bonaparte n'entendait pas sans doute qu'on se permît de faire quarante-sept pieds de peinture pour un autre que lui-même. Cependant il ne voulut point laisser inactive une palette qui pouvait servir si utilement son orgueil, et peu de temps après, ayant rencontré Gros dans la galerie du Louvre, « A quoi travaillez-vous maintenant? lui dit-il. — J'attends vos ordres, répondit Gros. — Eh bien, reprit Bonaparte, il est question de me peindre visitant les pestiférés de Jaffa; je vous charge de ce tableau. » Le premier Consul ignorait que Denon avait déjà pensé à Guérin pour ce sujet, et l'avait même averti qu'il lui serait réservé; mais en apprenant le choix de Bonaparte, Guérin, qui avait un grand cœur, s'empressa, dit-on, d'applaudir lui-même à cette préférence : noble trait qui honore à la fois les deux maîtres.

Comment peindre la peste de Jaffa sans l'avoir vue et à quinze cents lieues de la Syrie? L'artiste

alla trouver M. Denon, qui lui raconta la scène comme s'étant passée dans la mosquée servant d'hôpital, entre quatre murs, éclairée par quelques fenêtres. Gros prend un vaste carré de papier; il y jette à la hâte la description de M. Denon, et je ne sais vraiment, s'il est permis de regretter que le peintre ne s'en soit pas tenu à la composition primitive, car la dernière est plus sage, mais l'autre était en revanche plus vive et plus ingénue. Si le sentiment des convenances a modifié à propos l'idée première, on peut craindre qu'il ne l'ait aussi un peu refroidie. J'ai vu le croquis tout à fait primitif; il est aujourd'hui entre les mains de M. le docteur H. Larrey, et M. Delestre possède à peu près la même composition ébauchée au bitume sur toile. — Il est infiniment curieux de passer par le chemin qu'a parcouru le génie du peintre avant d'arriver au tableau de *Jaffa* tel que nous le connaissons. — Là ont été cherchés au crayon ou accusés par de vigoureuses hachures, les divers personnages dont le peintre a changé plus tard l'action, l'importance ou la pose. Dans ce projet, le général Bonaparte — dont la tête, seul morceau achevé, est admirable d'expression, — le général Bonaparte, dis-je, comme autrefois saint Louis, prend dans ses bras le corps d'un pestiféré que soutient un Arabe effrayé de tant de courage, et le visage à demi caché par le bout de son turban. C'est là le fait historique, tel que l'ont vu se passer d'illustres témoins, Desgenettes, Larrey,

Masclet, tous les médecins de la mosquée (1). Après avoir si naïvement accusé le vrai, Gros s'en repentit, et ce fut peut-être un tort. Il crut que le héros de l'Égypte ne devait pas se conduire comme un simple aide-chirurgien ; mais il ne prit pas garde que la crudité du fait ici, était une beauté de premier ordre, une inconvenance héroïque. Dans l'esquisse, Napoléon agit ; dans le tableau, il joue son action... qui osera décider si la vérité, dans son énergie, valait mieux que cette imposante mise en scène de Napoléon devant la postérité? Pour moi, j'admire la fécondité d'un peintre qui, naïf d'abord et noble ensuite, a su être, si aisément, deux fois sublime!

La première intention de Gros était de représenter les différentes périodes de la peste, la soif, le vomissement, le froid ; eh bien, pour exprimer chacune de ces phases diverses, il avait rencontré au bout de son crayon les figures les plus heureusement venues. Il y a tel dragon prêt à défaillir, tel jeune chirurgien donnant à boire aux malades, tel pestiféré grelottant dans sa couverture... dont le mouvement, d'un bonheur inouï, fait regretter qu'on ne les retrouve plus semblables sur la grande toile. Le soldat qui, les yeux bandés, s'avance à tâtons vers le général

(1) Masclet était un jeune chirurgien d'un haut mérite. Gros l'a représenté mourant dans la *Peste de Jaffa*. Sa figure a cela d'intéressant que c'est comme un portrait de Gros lui-même, car Masclet ressemblait d'une manière frappante à ce peintre, dont il était l'ami intime.

Bonaparte, est placé dans le dessin, à la porte de la salle des opthalmiques, prudemment séparée de celle des pestiférés; et l'on voit un militaire qui s'efforce de retenir sur le seuil cet aveugle en péril. Ainsi s'expliquait parfaitement une figure dont la présence, dans le tableau, n'est pas suffisamment comprise, parce que le local a été changé, et que le peintre a renversé les murailles de son hôpital pour nous montrer une vue de Jaffa dans le lointain.

Le tableau de *Jaffa* présente un grand parti d'ombre autorisé par l'architecture et par le choix du lieu. Comme s'il eût étouffé dans la composition murée qu'il avait d'abord conçue, recevant la lumière par des jours de souffrance, Gros a transporté la scène sous les pittoresques arceaux de l'édifice asiatique, à travers lesquels on aperçoit la ville qui s'élève en amphithéâtre, et un coin de mer. Ce sacrifice était nécessaire pour concentrer l'intérêt sur le groupe où Bonaparte touche de la main la poitrine d'un pestiféré. Du reste, la jeunesse du général, sa beauté, sa douceur, l'auguste sérénité de son visage, tout en fait le héros, tout le désigne à l'admiration. Autour de lui, chacun s'éloigne ou s'épouvante; Bessières se couvre la bouche d'un mouchoir; Desgenettes lui-même s'émeut du danger qu'affronte le général en chef;... lui seul est calme, digne, bienveillant, sans affectation comme sans peur. Que de naïveté, que de naturel dans le geste du malade qui porte involontairement la main à sa chevelure

pour saluer l'illustre visiteur! Et combien de contrastes ne saisissent point le regard : ici de beaux Arabes, à figures calmes, occupés à distribuer des vivres ou à panser des moribonds; là des figures affamées ou désespérées qui s'agitent dans l'ombre et au milieu desquelles je retrouve un souvenir des damnés de Michel-Ange. Ceux qui ont vu les *Pestiférés de Jaffa* ne peuvent avoir oublié l'énergique figure couchée à plat ventre sur le premier plan, et qui des deux mains s'arrache les cheveux. Cette figure, indiquée sur le croquis avec une verve étonnante, laisse voir clairement une profonde connaissance de l'anatomie. Le peintre en a prévu toutes les formes raccourcies, et on peut le surprendre écrivant en quelques traits tous les muscles qu'il rencontre en chemin. Là se trahit ce genre d'inspiration qu'un artiste puise dans son propre tempérament; là se fixe l'empreinte de l'énergie sublime qui plus tard reparaîtra dans la *Méduse* de Géricault. Chez l'auteur des *Pestiférés de Jaffa*, rien n'est chétif, ni maigre ni débile : l'abattement y a de la puissance, le désespoir est robuste, et la faiblesse elle-même vigoureuse!

Le salon de 1804 venait d'ouvrir : tous les regards se portèrent sur le tableau de *Jaffa*. En un temps où l'école ignorait ou méconnaissait la couleur, c'était de l'imprévu que ce riche costume du général en chef, cette chaude lumière, ces chairs morbides et la verte pâleur des moribonds, et ces voyantes

écharpes, et ces plumes blanches, et ce luxe d'exécution sur des armes touchées avec amour et reluisant au soleil d'Asie. Au milieu des immobiles divinités de la Fable apparaissaient tout à coup le chapeau français, l'uniforme et le sabre bientôt consulaires; la nature, franchement attaquée jusqu'en ses altérations, s'offrait à des yeux façonnés aux conventions de l'école. Gros avait mis du sang dans les chairs, de l'humidité dans les regards, et à côté de tant de peintres qui donnaient à la vie l'aspect du marbre, il donnait, lui, même à des mourants, l'aspect de la vie.

Aussi jamais enthousiasme ne fut plus vif; sans attendre l'arrêt de l'opinion, les artistes suspendirent au sommet du tableau de *Jaffa* une longue branche de palmier ; le public, entraîné à son tour, couvrit de couronnes toute la bordure. — Gros, cependant, était à Versailles, où on lui avait prêté, pour peindre les *Pestiférés de Jaffa*, la salle du Jeu de paume; il s'y était enfermé, y avait travaillé seul, malade, tellement perclus de rhumatismes qu'il se faisait étendre sur des planches pour redresser et assouplir ses membres endoloris. Arrivé le surlendemain de l'ouverture, il se rend au Louvre dans la plus complète ignorance d'un succès qu'il était bien loin de prévoir. Quelles furent sa surprise, son émotion, lorsqu'il aperçut les lauriers qui projetaient sur sa toile une ombre si glorieuse!

Le *Journal des Débats* du temps montra quelque mauvaise humeur de ce que les artistes s'étaient

permis de juger avant la foule (ce qui voulait dire avant les journaux); l'appréciation des *Pestiférés de Jaffa* y fut injuste, acrimonieuse; elle se ressentait des dispositions de l'écrivain, peut-être aussi du mécontentement d'un rival, car l'article ne fut pas signé des initiales ordinaires. « On ne saurait nier, « dit l'anonyme écrivain après de froids éloges, que « ce ne soit là une composition pleine de sagesse et « d'esprit, et pourtant je le demande à ceux qui « l'ont couronnée, et précisément à cause de cette « couronne qui m'en fait faire la réflexion, que pè- « serait ce tableau mis dans la balance avec la moin- « dre capucinade de Raphaël et du Corrége, ou l'une « de ces bizarres compositions du Titien ou de Vé- « ronèse, si pauvres de *poésie* comme le remarquent « avec tant de raison nos peintres *penseurs*. »

En dépit de cette vive boutade assez réfutée aujourd'hui par l'admiration d'un demi-siècle, le *Journal des Débats* se vit obligé de suivre le mouvement général et d'imprimer les vers composés par Girodet en l'honneur de cette *capucinade*, et lus dans un dîner que donnèrent à Gros tous les peintres de l'école française, présidés par Vien et David.

Après avoir décrit la peste et les figures des pestiférés, le poëte ajoute :

Mais comment de cette œuvre, enfant d'un beau génie,
Décrire éloquemment et l'ordre et l'harmonie ?
La force du dessin, la brillante couleur,
Y décèlent partout un talent créateur.

. . . .

Émule heureux des Paul, rival du Titien,
Leur immense talent est devenu le tien.
Poursuis ta destinée, espoir de notre école,
Tu peignis dignement le fier vainqueur d'Arcole;
Vers les champs syriens prends un nouvel essor,
Ta muse y cueillera les palmes du Thabor.

Le tableau de *Jaffa* a été nettoyé naguère, et fort mal; toute la partie de l'ombre, qui d'ailleurs était trop légèrement frottée, manque de solidité et de consistance. Çà et là reparaît le ton gris de David, un peu plus chaud cependant. On peut enfin remarquer de la monotonie dans le choix des têtes; le même type est répété dans plusieurs endroits du tableau; mais j'admire avec quel à-propos la lumière principale revient affaiblie, sur la gauche, par les ouvertures latérales de l'édifice; comme le dessin est presque partout sévère, non pas petitement arrêté, mais entendu avec largeur et plus carrément que David. Enfin si quelques mains sont faiblement dessinées, notamment la main dégantée de Bonaparte, en revanche la plupart des extrémités sont bien senties. La main de l'officier aveugle qui s'appuie à une colonne est un chef-d'œuvre qui me rappelle les mains du *Portrait de Pie VII* par David. L'artiste a su du moins faire blanche, délicate et fine, la main du général en chef, cette main dont l'Empereur fut si coquet lorsqu'il eut une cour.

Mais où donc avait-il appris les secrets de la couleur, cet homme à qui David n'avait enseigné que

les austérités du dessin? D'où lui étaient venues cette pratique savante et tant de sûreté dans la touche et l'audace de reculer les limites du mouvement, de chercher la vie réelle, de la colorer, d'y jeter de la passion, d'ouvrir enfin au soleil toutes les fenêtres de cette école de David, où n'avait encore pénétré qu'une lumière pâle, timide et convenue? En Italie, Gros avait en apparence perdu son temps; la vie active lui avait interdit les études paisibles et silencieuses où l'on interroge les vieux maîtres; mais un tel voyage ne lui fut pas inutile. Sans copier les chefs-d'œuvre, il les vit, les regarda bien, les comprit, les grava dans sa mémoire, et ce fut assez. Il étudia ainsi beaucoup sans toucher une palette; il contempla les admirables Rubens dont resplendissent les palais de Gênes, et il se sentit coloriste. Quelquefois, comme je l'ai dit plus haut, il peignait des miniatures, mais c'était seulement pour vivre, et lorsqu'il ne trouvait plus d'argent dans une grande botte à l'écuyère qui lui servait de bourse.

Un des talents les plus remarquables de Gros était de saisir la conformation des races. Lui seul fut peut-être en possession de comprendre et de mettre aussi bien en relief les traits caractéristiques de chaque peuple, sa physionomie, son allure. Loin de lui suffire, comme à tant d'autres, la fidélité du costume n'était que le moindre de ses procédés pour faire reconnaître la nationalité de ses modèles. Amoureux de la vérité, plus encore que du style,

percevant les objets par leurs côtés les plus sensibles, qui étaient pour lui les couleurs plutôt que la configuration, la structure générale plutôt que les lignes secondaires, et la posture plutôt que le contour, il se trouvait conduit par cela même à voir dans chaque individu ce qui, en réalité, le distinguait : chez l'Arabe, par exemple, il remarquait la proéminence des frontaux, la noble courbure du nez, la nature des poils de la barbe, la gravité du maintien; chez l'Espagnol, le teint olivâtre, l'enchâssement cerné des yeux, la longueur des cils noirs un peu relevés, l'expression passionnée du visage, l'excès du geste.

Le défaut de la répétition des types, reproché au tableau des *Pestiférés de Jaffa*, tenait sans doute à l'intention de mieux accuser la présence d'une race étrangère. La variété dans le choix des têtes eût risqué de mettre de la confusion là où il fallait au contraire trancher nettement, comme le peintre sut le faire toujours; et, à ce propos, je citerai un fait assez curieux : Le jour où fut exposée la *Bataille d'Aboukir*, l'ambassadeur turc alla voir ce tableau. Après un moment d'attention, il fit mine d'ôter ses habits, et comme l'interprète lui demandait l'explication de ce mouvement, « quand tous ces personnages seraient nus, dit-il, on reconnaîtrait facilement, ici des Turcs, là des Albanais, là des Français. »

Une chose me frappe tout d'abord dans la *Bataille*

d'Aboukir, c'est la tranquillité du général au milieu du combat échevelé qui se livre autour de lui. Le héros de l'action ne doit pas être représenté en soldat ; il ne lui est pas permis de laisser voir sur son visage des contractions violentes qui démentiraient la hauteur de son âme. — Lorsqu'il dessina Constantin dans sa grande *Bataille*, Raphaël conserva beaucoup de dignité à la figure de cet empereur, pendant qu'il représentait ses soldats précipitant leur fureur dans la mêlée. — Le superbe cavalier qui demeure si calme sur son cheval fougueux, et dont la chevelure se dérange à peine, c'est Murat, le brillant Murat, ce gascon héroïque à qui tout devait céder une fois qu'il avait crié à ses escadrons : *Chargesse !* A ses pieds sont étendus, morts ou blessés, des Turcs, des nègres, des Albanais ; derrière lui se donnent d'épouvantables coups de sabre ; ici le colonel Beaumont balafre un Turc qui emportait la tête d'un officier français ; là tombent et roulent, sous le pied des chevaux, hussards, dragons et mameluks confondus, écrasés dans la plus terrible des mêlées. Partout, à droite et à gauche, on se frappe à tour de bras, d'estoc et de taille, avec le pistolet, le cimeterre, la baïonnette, le yatagan et le sabre ; mais lui, le général Murat, monté sur son cheval arabe, léger, vif et blanc, il l'arrête tout à coup et le force à cambrer gracieusement l'encolure, à *porter beau*, comme l'on dit en équitation. Le mouvement du général est fier ; son regard, plein de

sérénité, est celui d'un homme qui jamais n'a connu la peur. Devant lui s'enfuient éperdus et poussant des cris, les soldats turcs qui livrent au vent toute l'ampleur de leurs costumes ; ils courent se précipiter dans la mer, où les attend la mitraille de leurs propres chaloupes, et qui déjà se couvre de turbans. En vain le vieux pacha, indigné, veut les retenir ; en vain il étend les bras pour les saisir par leurs draperies flottantes : la frayeur les presse, ils n'ont plus d'énergie que pour frapper les blessés qui se cramponnent à eux en implorant leur secours. Mais pendant que Mustapha, désarçonné, désarmé, frémit de se voir abandonné des siens, son fils, pour lui sauver la vie, ramasse le sabre paternel, et il le présente au général Murat, d'un geste plein d'âme, avec un regard que la passion illumine. Quel admirable contraste entre les deux courages : celui de Murat, généreux et calme ; celui du Turc, aveugle et féroce ! Toute l'armée française, tout le génie de l'Occident ne sont-ils pas personnifiés dans la noble figure du général Murat, qui semble à elle seule représenter le triomphe d'une civilisation supérieure ?

Pour remplir les devants de cette vaste composition, il a suffi de trois gigantesques figures qui laissent le héros du second plan de grandeur naturelle. L'école moderne nous offrira bien rarement d'autres exemples de ces figures colossales, qui sont grandes, non pas seulement par leurs proportions, mais par leur caractère sauvage, par la simplicité des lignes principales, fa-

cilement débrouillées; enfin, par un jet hardi, par un style fier.

Des défauts, il y en a dans ce tableau, et d'assez graves... où n'en trouve-t-on pas? Ainsi, pour les escadrons de cavalerie, la perspective n'est pas suffisamment respectée. Les figures diminuent trop vite et surtout elles se confondent de manière qu'il est impossible à l'œil comme à la pensée d'achever les corps des hommes et des chevaux, dont on voit s'avancer les bras et les têtes. Sans doute, pour qui verrait de ses yeux une véritable charge de cavalerie, il y aurait un affreux désordre, et les regards finiraient par se perdre dans la mêlée; cependant, il y a nécessairement d'un cavalier à l'autre une distance à respecter, et une charge ne se fait pas tellement en masse que chacun n'y soit pour son compte.

Voyez une *bataille* de Salvator, une chaude *rencontre* de Casanova, de Bourguignon, ou de Taunay. Si vous avez au premier abord un certain nuage de poussière devant les yeux, au bout d'un instant vous pouvez reconnaître le mouvement des deux partis, démêler les épisodes partiels, distinguer enfin le vainqueur et le vaincu. Les grands maîtres qui ont exécuté des batailles, je ne dis pas Rubens, mais Jules Romain et Charles Le Brun, ont eu soin de mettre un certain ordre caché dans la représentation de leur mêlée, soit qu'ils aient préalablement dessiné les figures que d'autres corps devaient recouvrir, soit qu'ils aient tenu compte des parties absentes avec

une attention scrupuleuse. On n'en pourrait citer un plus bel exemple que cet impétueux *Passage du Granique*, trop peu regardé de nos jours. Gros, dans sa fougue, a voulu peindre le désordre que voyait son imagination; mais il a mis trop de figures dans un petit espace : l'œil ne peut croire que tant de cavaliers aient assez de place pour frapper ou pour mourir. Mais si l'on désire un plus savant désordre, une confusion mieux entendue, il est juste de dire que toute cette partie du tableau, à demi voilée par un rideau de poussière, n'attire pas le plus fort de l'attention et n'en laisse que mieux en évidence le groupe principal, c'est-à-dire le général en chef Murat en regard du pacha de Romélie. Cet épisode résume pour ainsi dire la bataille tout entière. Sur la mêlée incertaine où se perd le regard, et qu'enveloppe une large demi-teinte, le noble cheval de Murat et son admirable cavalier ne s'enlèvent qu'avec plus de force, de magie et d'éclat, de façon que le général fait partie de la mêlée et s'en détache tout ensemble.

Néanmoins, la *Bataille d'Aboukir* n'est pas conçue, comme la *Peste de Jaffa*, dans un système d'oppositions entre la lumière et l'ombre. La lumière ici est répandue partout, elle éclate de toutes parts; c'est une bataille en plein soleil d'Égypte : tous les tons se repoussent à la fois et s'harmonisent. Pas un nuage qui jette une ombre tranchée sur une partie des combattants pour mieux faire briller l'autre. Les escadrons

que précède Murat ne sont pas sacrifiés dans l'ombre, ils sont confondus seulement et indistincts. A cela près, les objets se détachent par leur ton propre ; ainsi le cheval blanc de Murat, parce qu'il est entouré d'un nègre, d'une fumée épaisse, de chevaux d'un poil foncé, ou de draperies qui, elles-mêmes, se détachent en vigueur sur un fond clair.

Ce parti était le plus audacieux, sans aucun doute, et le plus difficile à soutenir jusqu'au bout ; mais Gros s'en est tiré en maître. La présence supposée d'un soleil ardent a fait donner à tous les corps des luisants dont on a blâmé l'exagération. — Il ne s'agit pas des nègres, dont la peau a des brillants huileux sous les climats du Midi, ni des chevaux, dont le moindre rapin sait par cœur tous les luisants ; il est question des corps qui, par leur nature, ne renvoient pas la lumière. — Du reste, l'excellence ordinaire du pinceau de Gros est remarquable dans la figure équestre de Murat et dans le groupe du pacha turc et de son fils ; on la retrouve encore dans les Albanais couchés sur le premier plan, dont l'un, à demi noyé, tient encore d'une main défaillante la bride d'un cheval hérissé et à la nage. Aussi, quelle prestesse d'exécution, quelle *furia*, comme disent les Italiens ! Je me rappelle un des élèves de Gros me racontant qu'il lui avait vu peindre le sabre courbe du général Murat dans ce tableau d'*Aboukir*, et faire briller la lame d'un seul tour de bras, par une traînée vive, aussi rapide que la pensée.

Le croirait-on ? *la Bataille d'Aboukir* n'était pas pour Gros son tableau de prédilection. Cette œuvre impétueuse et fière, il l'avait si naturellement créée, elle était si conforme au tempérament de son génie, elle était si bien dans son sang, qu'il n'en savait pas lui-même toute la grandeur. Incertain, il n'osait la montrer à aucun artiste avant l'ouverture du Salon, craignant ces mots perfides qu'un rival trouve si aisément quand il faut tuer un tableau. Cependant, il consentit à laisser entrer Gérard, mais à la condition d'avoir le même privilége, à son tour. Gérard choisit pour se présenter le jour même où la famille Murat devait avoir la primeur de l'exhibition ; il offrit son bras à l'une des princesses, il regarda longtemps le tableau, feignit d'approuver du geste quelques parties secondaires, ne dit pas un mot, et sortit avec tout le monde, sans avoir rompu son diplomatique silence.

Il y avait plus d'une raison pour que l'école impériale fût surprise de ces batailles d'un nouveau genre, où la figure antique, vêtue des costumes modernes, courait ventre à terre sur des chevaux arabes. J'ai dit ce qu'était dans ce temps-là la peinture des chevaux. Celui que David venait de peindre, portant sur la cime des Alpes le premier Consul et sa fortune, était un cheval bâtard qui n'appartenait à aucune race. Déjà, sans doute, Carle Vernet avait émancipé les chevaux ; il s'était permis de regarder la nature et de copier non pas des chevaux peints,

mais des chevaux à peindre; car, avant lui, l'école française, sous l'influence des académies, avait adopté et reproduisait assez gauchement un certain type de coursier venu des *Batailles d'Alexandre*, ou trouvé dans les écuries de Van der Meulen. Mais Carle n'avait réhabilité que les races fines et même en exagérant leur finesse. Son grand mérite fut de leur donner de l'élégance et de la vie; Gros leur donna de la vigueur et de la race. Il comprit le cheval comme un élève de David pouvait le comprendre, c'est-à-dire noble et de pur sang. En attendant que Géricault osât ennoblir la robuste monture du peuple, Gros fit du cheval arabe le compagnon de tous ses héros. Lui-même, du reste, avait la conscience de sa supériorité, et dans son langage rude, pittoresque et fringant, il disait à propos de Carle Vernet : « *Un de mes chevaux en mangerait six des siens.* »

Quant à la bataille, Gros la comprit bien autrement que Vernet ! Celui-ci donnait le plus d'importance à l'élément stratégique, il voulait que le spectateur pût se rendre compte des mouvements comme un tacticien; il traduisait spirituellement les bulletins officiels, son premier soin étant de satisfaire le bureau de la guerre dont il fut le peintre préféré. Gros n'était pas homme à concevoir une bataille en ingénieur militaire : il sut éviter à la fois le ridicule de ce qu'on appelle des tableaux de conversation, et la froideur où l'on risque de tomber en recherchant l'exactitude. La difficulté était immense, rien n'é-

tant plus rebelle aux lois de la peinture que les batailles modernes livrées au milieu de vastes plaines couvertes de bataillons carrés ou d'escadrons symétriques. Les lignes que traçait le génie de Bonaparte à Chébreiss et aux Pyramides, sont trop anguleuses pour le peintre. Que lui reste-t-il d'ailleurs pour ses premiers plans? une charge de cavalerie qui sort de la bordure, des blessés qu'on emporte ou des prisonniers qu'on amène, un train d'artillerie embourbé, une batterie enlevée à la baïonnette par trois ou quatre grenadiers qu'il faut bien croire suivis de mille autres. — Telle est à peu près l'ordonnance habituelle.

Gros sut déméler le moment décisif de la bataille, et choisir, pour les mettre en relief, les acteurs les plus intéressants; la seule intuition rapide de son génie lui fit deviner le principe, qni est de résumer le grand fait dans un épisode caractéristique. C'est ainsi qu'il inventa l'admirable groupe du pacha et de son fils dans la *Bataille d'Aboukir*. Combien sont venus après lui, qui n'ayant ni sa vigueur ni son souffle, ont réduit l'action aux gestes insignifiants d'un général qui lorgne l'espace, ou d'un aide de camp prêt à partir, tandis que la fumée du canon enveloppait au loin les deux armées d'un voile officieux !

Au mois de mars de 1807, un concours fut ouvert sur le sujet de : *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau*. Le *Moniteur* en publia le programme rédigé

par M. Denon. Gros concourut et, cette fois encore, il eut le prix d'emblée. Meynier obtint le premier accessit, Thévenin le second. Ces deux peintres avaient cru devoir couvrir de sang la neige amoncelée; mais cette crudité de ton ne produisit qu'un effet repoussant. Le vainqueur, au contraire, avec plus de sobriété, avait eu l'art de produire une impression beaucoup plus terrible. Jetez un coup d'œil sur cet immense tableau de désolation, ils inspire une profonde horreur de la guerre. Si belliqueuse que soit cette grande peinture, il est impossible de ne pas éprouver un serrement de cœur à la vue de tant de cadavres déjà recouverts d'un linceul de neige, de tant de blessés que la douleur déchire, que le froid va pétrifier. Non, tous les livres de philosophie ne vaudraient pas, pour l'enseignement des ambitieux, un seul regard fixé sur cette image de deuil. Ainsi, chose merveilleuse, pendant que son pinceau s'attaquait seulement à l'énergique vérité, l'artiste, à son insu peut-être, a rencontré une pensée morale qui plane sur tout le tableau. Et pour comble d'émotion, Gros a imprimé l'expression du découragement le plus amer sur le front de l'Empereur lui-même, de l'Empereur si accoutumé à de pareils spectacles, si bien cuirassé à l'endroit de la compassion vulgaire.

Les personnes qui aiment la peinture bien sage, et bien propre, ont blâmé les cadavres entassés du premier plan, et les barbares figures des blessés de

l'armée russe qui repoussent brutalement les secours des chirurgiens français.

Il me semble, au contraire, que le choix de ces grossiers modèles accusés dans toute leur rudesse est parfaitement justifié. La présence de ces moscovites aux larges pommettes, à la mine verdâtre, localise encore mieux la scène que ne font la neige et le ciel. Une affreuse journée d'hiver peut avoir le même aspect en divers pays ; mais de pareilles races d'hommes ne sauraient vivre que dans les empires du Nord. Cosaques, Lithuaniens, Polonais, habitants de la Sibérie ou du Caucase, ce n'est pas tant le bonnet de fourrures, le baudrier, la forme du shako, la coupe du dolman qui distingue ces guerriers ; leur nationalité se trahit encore mieux par leur masque épais et large, par le ton fauve de leur chevelure, par la fadeur de leur teint, qui tranchent si nettement avec la peau plus fine des officiers français, dont la joue est colorée par le froid. Ah ! sans doute, cette confusion de cadavres et de moribonds est horrible ; mais pour émouvoir, y avait-il rien de mieux à faire en cette circonstance, que d'être vrai ? Et une vérité saisissante n'était-elle pas, ici, l'intérêt, la philosophie même du tableau ?

Le programme de M. Denon avait tout indiqué, tout prévu. Le paysage, les costumes, les détails s'y trouvaient minutieusement décrits ; on avait même donné une importance excessive à la simple anecdote qui paraissait être le sujet de la composition :

« Le moment, disait le programme, est celui où Sa « Majesté visitant le champ de bataille d'Eylau pour « faire distribuer des secours aux blessés, un jeune « hussard lithuanien, auquel un boulet avait emporté « le genou, se soulève à la vue de l'Empereur et lui « dit : *César, tu veux que je vive, eh bien! qu'on me « guérisse, je te servirai fidèlement comme j'ai servi « Alexandre.* »

Gros sentit bien que ce curieux épisode n'était pourtant pas le fait capital d'une si grande journée, et n'avait pas dû y tenir autant de place que dans le programme. Le côté vraiment historique de ce désastre, c'était la douleur dont Napoléon se sentit ému au spectacle de tant d'horreur, sentiment nouveau dans l'âme d'un conquérant, et auquel se mêlait peut-être une pensée décourageante. Aussi la beauté, la lumière, l'intérêt, tout a été réservé par le peintre pour cette figure de l'Empereur, une des plus sublimes que le pinceau de l'homme ait créées. Ni ce groupe de morts sous la neige, digne de Michel-Ange, ni les blessés qui prêtent le serment de mourir, ni les paysans agenouillés qui baisent les bottes de l'Empereur, ni les mourants qui se réveillent sur son passage; rien ne distrait l'attention, rien ne l'empêche de se reporter sur la figure pâle de Napoléon, dont le regard attristé se lève au ciel et semble y chercher une étoile disparue.

L'œil, du reste, ne peut s'arrêter sur un détail qui ne soit touchant ou mélancolique. Là se dessine

un artilleur qui a été tué à son poste et qui tient embrassé son canon qu'il ne peut plus défendre; tout auprès, c'est un hussard français qui cède son cheval à un ennemi blessé. Dans le fond, grâce à la hauteur du point de vue, s'éloigne un champ de bataille immense, terminé par l'incendie du village d'Eylau. Sur un terrain de plusieurs lieues, on aperçoit des régiments entiers couchés par terre, des lignes de soldats qui conservent encore leur rang dans la mort, et, çà et là, des chevaux bondissants près de leurs cavaliers étendus. Enfin, le long de ces vastes plaines jonchées de cadavres et sillonnées par des ordonnances au galop, les survivants sont rangés en bataille, attendant leur tour de mourir.

Au milieu de tous les chevaux de l'état-major, dont les robes sont foncées, le cheval de l'Empereur est *isabelle*. C'était le ton le plus clair que l'on pût se permettre en un tableau dont l'aspect général devait être morne. La neige elle-même, salie presque partout, n'est pas encore ce qui a le plus de valeur, si bien que le cheval de Napoléon est le morceau le plus lumineux, et forme, pour ainsi dire, le plus haut degré de la gamme des tons, à cause des draperies brunes et des chevaux noirs qui l'entourent. L'Empereur est vêtu d'une polonaise de satin gris, bordée de fourrures; sa belle tête se détache sur le ton foncé du chapeau et de la martre qui protége son cou. Que Murat soit un peu ridicule avec sa tournure fanfaronne, sa toque de théâtre et ses ca-

racoles, il faut en convenir, et c'est un tort que la vérité historique ne rachète point; mais, par bonheur, ce personnage, malgré sa magnifique pelisse, sa toque de velours ponceau et le tapage de son plumet blanc, reste écrasé par le voisinage de la figure principale, adroitement ajustée d'un costume clair qui la fait bien voir. Merveilleux secrets de la couleur! l'ensemble du *Champ de bataille d'Eylau* est affligeant, triste, olivâtre, et pourtant il y a encore de l'éclat, du relief; il existe même une secrète et chaude harmonie entre tous ces tons froids; mais que dis-je? les tons froids d'un grand coloriste sont encore des tons chauds!

Bonaparte fut content. La *Bataille d'Aboukir* ne l'avait point satisfait : il n'en était pas le héros! Une si vaste page consacrée à la gloire d'un simple général de cavalerie, lui avait profondément déplu. Son immense orgueil, je l'ai dit, était froissé de ce que ses lieutenants lui disputaient, sur les toiles d'un grand peintre, l'immortalité qu'il voulait pour lui seul. Mais le *Champ de bataille d'Eylau* remit l'artiste dans les bonnes grâces de Napoléon. Le jour de la distribution solennelle des récompenses, dans le salon carré du Louvre, l'Empereur, en donnant lui-même aux artistes les croix ou médailles accordées d'avance, affecta de passer plusieurs fois devant Gros sans lui parler, si bien que chacun était surpris d'une exception aussi étrange, lorsque tout à coup revenant sur ses pas, Napoléon s'arrêta de-

vant Gros, et se mit à sourire, comme pour lui reprocher d'avoir un instant douté de sa justice; puis, il lui donna la croix de chevalier, en le tutoyant avec son ancienne familiarité, manière ingénieuse, et facile aux princes, de doubler le prix d'une faveur par la seule ironie d'un impossible refus.

Depuis ce jour, la palette de Gros appartint tout entière à ce héros jaloux. La *Reddition de Madrid*, la *Bataille des Pyramides*, l'esquisse de la *Bataille de Wagram*, l'*Entrevue de Napoléon avec l'empereur d'Autriche*, furent autant de sujets empruntés à cette merveilleuse histoire que le peintre a suivie pas à pas, sous tous les soleils qui l'ont éclairée. Partout, je le répète, se montre une facilité rare à marquer sur le masque de chaque modèle l'empreinte de sa nationalité, le nom de sa patrie. Personne ne verra la *Reddition de Madrid* sans reconnaître à l'instant même des Espagnols, au noir brillant de leurs prunelles et à l'arc des sourcils, à la violence de leur pantomime, au caractère expressif de leur visage. M. Guizot a blâmé la figure d'un gros moine prosterné dans le fond du tableau; il a trouvé ignoble cet embonpoint attribué à un suppliant, et triviale la physionomie des autres personnages. Il n'est pas du reste sans intérêt aujourd'hui de rapporter ses propres expressions : « Le groupe des Es-
« pagnols, dit-il, est peint avec un talent admira-
« ble, le commandant qui vient rendre la place
« offre dans sa contenance, dans son costume, dans ses

« regards, une image parfaite de la vérité; les acces-
« soires de cette figure sont arrangés avec beaucoup
« d'esprit, et tendent bien à augmenter l'effet géné-
« ral; ses cheveux qui paraissent n'avoir pas été
« poudrés depuis longtemps, le collet sale de son
« habit, tout parle à l'imagination fortement saisie.
« Le mouvement des Espagnols qui l'accompagnent,
« et qui, les yeux fixés sur l'Empereur pour obtenir
« la grâce de leur patrie, étendent les bras en arrière
« vers les canonniers pour arrêter le bombardement,
« est d'un grand effet... Tout est là d'une vérité
« rare; mais on y chercherait en vain quelque
« beauté... »

A cette dernière critique, d'ailleurs fort exacte, on peut répondre que la recherche de la beauté n'est pas nécessaire dans tous les sujets, qu'elle pourrait nuire à la vraisemblance, qu'il est enfin un genre de beauté non moins précieux quelquefois, je veux dire la beauté locale, relative, imprévue, cette beauté indéfinissable qui souvent n'est que la laideur animée par la passion, l'irrégularité des formes relevée par l'accentuation du caractère. Nulle part, peut-être, Gros n'a plus vigoureusement révélé la vivace originalité de son génie. Et comme ses défauts le trahissent et le font valoir en même temps! Comme ce peintre est gauche, mal à son aise, lorsqu'il ne rencontre point le mouvement! Si la figure de l'Empereur a ici de l'indécision, c'est qu'il jouait un rôle passif, c'est qu'il n'avait rien à faire

devant des ennemis déjà prosternés et vaincus.

M. Guizot qui, dans son livre sur le *salon de* 1810, s'est préoccupé avant tout de l'esthétique de l'art, n'a pu convenablement apprécier le tableau qui représente *le général Bonaparte haranguant l'armée avant la bataille des Pyramides* (l'instant est celui où il prononça les fameuses paroles : « Du haut de ces monuments, quarante siècles vous contemplent !) » toile toute remplie de lumière et de couleur, mais dont la beauté parle moins à l'âme qu'aux yeux. Les chevaux y sont vivants ; on les entend hennir, on les voit souffler. Le Napoléon jeune, ardent et maladif, que nous avons vu déjà tenant son drapeau sur le pont d'Arcole, il revit dans ce tableau tel qu'il apparut au commencement, le visage creusé par l'ambition, avec sa pâleur et son regard prophétique. C'était l'opinion du peintre que jamais son pinceau n'avait été plus fier, plus habile et plus riche. Il aimait cette *Bataille des Pyramides* par-dessus tout. Un jour, longtemps après l'avoir peinte, il voulut la voir ; il la fit placer devant lui, et après s'être fermé les yeux avec ses deux mains, pour se ménager sans doute une impression plus vive, il les ouvrit tout à coup et parut ébloui lui-même de son œuvre... puis, montrant du doigt la figure du conquérant, et le groupe d'Arabes et de nègres jeté sur le devant de la composition, il s'écria : « *Je lui ai fait un trophée d'hommes !* » mot remarquable, parole éclatante comme sa peinture.

On se plaignit que le mouvement des bras était dépourvu de noblesse; mais ce reproche n'était-il pas puisé dans des conventions académiques? Un héros qui passe à cheval devant le front de ses troupes, un poëte capable de voir une rangée de siècles au haut des Pyramides, n'a pas, je pense, le loisir de calculer son geste; il se livre, au contraire, à l'élan qu'il veut imprimer. Le Kain, ayant un jour, en pleine tragédie, levé les bras au-dessus de sa tête, quelqu'un lui fit observer qu'un tel geste était absolument contraire aux règles de l'art dramatique : « Eh! monsieur, reprit vivement le célèbre acteur, si la passion lève les bras plus haut que la « tête, il faudra bien les lever aussi, car la passion « passe avant les règles. »

Gros avait-il le sentiment du paysage? on ne l'a jamais su. Une *Arcadie* qu'il osa faire après celle du Poussin, ne manque pas de grâce. M. H. de Latouche, ami de Gros, visitant l'atelier de ce maître, retourna un jour une petite toile sur laquelle était depuis longtemps ébauché un cheval arabe en liberté dans une prairie. Gros avait manifesté le désir d'avoir une très-précieuse mosaïque, en lave du Vésuve, que possédait M. de Latouche, et en échange il offrait un grand portrait en pied du roi de Westphalie. L'auteur de *Fragoletta* n'avait pu que sourire à l'idée d'emporter dans son appartement de poëte républicain ce prince empanaché qu'il aurait fallu emménager par les fenêtres. Il pria donc le peintre

de lui donner, au lieu d'un si respectable portrait, le petit *cheval arabe* commencé sur un fond de verdure. Mais le cheval était promis à M. Léon Cogniet : on n'en parla plus. A quelque temps de là, M. de Latouche revint chez Gros, et le premier objet qui le frappa, fut précisément ce même cheval, terminé, coquet, luisant et plein de vie. Le paysage était fini et il s'enfuyait. Ciel, terrains et buissons, tout était charmant, et l'œil s'enfonçait à plaisir dans la campagne; mais tout à coup, au loin, bien loin, on apercevait une figure de quelques lignes de hauteur, parfaitement reconnaissable pour être celle de Napoléon se promenant les mains derrière le dos. Le petit cheval était donc celui de l'Empereur, le paysage devenait la Malmaison, et cette échappée de vue sur la verdure se compliquait d'une couleur historique. — Les peintres de l'Empire n'en font jamais d'autres!

L'*Entrevue des deux Empereurs* est le seul tableau de Gros où le paysage ait de l'importance; c'est un des plus sages et des plus harmonieusement colorés. La scène se passe en hiver, au pied d'une colline, les arbres sont dépouillés, la campagne a une teinte effacée, grise et monotone. Un ruisseau, une agreste palissade servent de clôture. Au sommet d'un coteau escarpé dont tous les accidents sont d'une parfaite exécution et feraient honneur à un paysagiste, des cavaliers en sentinelle interrompent les profils du terrain, animent un peu le morne aspect de cette

Moravie et y ajoutent quelque chose de romantique.

Un joli page, délicat et jeune comme celui du grand maître de Malte peint par le Caravage, tient le cheval de l'Empereur; les deux princes, simplement posés, ajustés avec goût, sont en relief sur la fumée opaque d'un feu de bivouac. Assez loin de là, des pauvres frileux, accroupis contre la palissade, essaient d'oublier leur misère, à regarder deux empereurs. Le tableau est tranquille, d'un ton peu élevé, et il est fort remarquable à cause du rôle que le peintre y a fait jouer à la nature.

Gros avait un talent si original, si énergique, si tranché, que jamais on n'y eût soupçonné de la souplesse. Ses partisans eux-mêmes lui supposaient plus de force que d'élégance et ne croyaient pas qu'il pût aborder les sujets gracieux sans le faire avec cette espèce de gaucherie qui est une contre-épreuve de la vigueur. Une fois cependant, il lui arriva d'avoir autant d'esprit qu'en aurait eu Gérard, sans rien perdre de ses autres qualités. Ce fut lorsqu'il peignit *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis*.

La belle gravure de Forster a popularisé ce tableau doublement précieux, où l'on admire tout d'abord le saisissant contraste des deux rois en présence, François Ier et Charles-Quint. Tout le roman de leur vie, toutes les nuances de leur caractère se peuvent lire dans leur pose, leur geste, leur cos-

tume et l'expression de leur visage. L'un est un aimable gentilhomme à la tournure élégante, à la physionomie fine, mais ouverte, qui est charmé de voir son ennemi devenir pour un instant son hôte, Charles-Quint, au contraire, est un monarque hautain, artificieux et sombre qui se défie de son hôte parce qu'il le sait son ennemi. Impossible de mieux représenter les deux nations, française et espagnole : la nôtre dans la personne de ce galant et généreux chevalier qui fait en souriant les honneurs de son pays, et la nation espagnole sous les traits de ce prince sérieux et superbe, qui marche d'un pas roide, lent et fier, la tête relevée sur ses épaules hautes, comme s'il portait en lui toutes les grandeurs de la maison d'Autriche et de la couronne d'Espagne.

On n'aurait jamais cru, je le répète, que le génie de Gros pût se plier à une œuvre qui demandait un sentiment si intime et si fin des physionomies de l'histoire. La composition est exquise, exécutée avec beaucoup d'art, et très-bien éclairée. Un rayon qui tombe des vitraux supérieurs de l'église accuse franchement les personnages principaux auxquels servent de repoussoir l'abbé de Saint-Denis et ses assistants revêtus de leur manteau pluvial. Par une heureuse combinaison, le peintre a placé les deux rois au pied des marches qui élèvent le chœur au-dessus des autres nefs, de façon qu'il a pu montrer sur les degrés du chevet la suite des princes, parmi laquelle on remarque des têtes remplies de carac-

tère, sans parler des deux fils de François Ier, dont j'admire la distinction juvénile et la candeur. Un peu plus bas, dans l'ombre de la *croisée*, des serviteurs portant des flambeaux ont déjà ouvert la porte des royales sépultures, et ils commencent à descendre les marches du souterrain. Titien nous a laissé un beau profil de François Ier et un magnifique portrait de l'empereur qui daigna ramasser le pinceau du peintre de Venise. Gros a su tirer un excellent parti de ces figures traditionnelles; il a eu aussi le bon goût de rappeler, parmi les personnes groupées dans les tribunes supérieures, la *Joconde* et la *Belle Ferronnière*. Ces deux femmes, immortalisées par le pinceau de Léonard de Vinci, se distinguent parfaitement et au premier coup d'œil, quoique le peintre les ait enveloppées, comme il convenait, dans la demi-teinte générale, où elles ne sont que plus intéressantes pour qui connaît leur histoire.

L'aspect général du tableau, bien qu'il n'ait pas, aujourd'hui du moins, toute la vigueur que ferait supposer la gravure de Forster, ne manque pourtant ni de relief ni d'éclat. Les costumes traités complaisamment ne le sont pas de manière à diminuer la valeur des têtes blonde et brune de François Ier et de Charles-Quint. Eu égard à l'infériorité des dimensions de sa toile, Gros a trouvé juste la limite où la largeur habituelle de son pinceau devait être remplacée par la finesse, où la main puissante qui avait coloré *Jaffa* et *Aboukir*, devait s'appliquer à faire

reluire les détails chatoyants des armes et du costume, les plis du satin, la délicatesse des fourrures ou les lourds ornements des chasubles d'or. Les figures, du reste, ont, dans leurs contours, de la fermeté sans aucune sécheresse. Grâce à l'air qui les environne, à la lumière qui est partout répandue et partout reflétée, ces figures se détachent sans se découper, et le regard fait aisément le tour de chaque objet.

Le génie de Rubens recouvre ici de son enveloppe l'austérité des traditions de David. Sous le charme d'une couleur transparente et pure, brillante sans coquetterie, sans recherche, on aime à suivre la sévérité des lignes, la beauté presque irréprochable des armes qui se dessinent et font sentir leur modelé sous ces collantes chausses de soie blanche qu'une intention d'harmonie a légèrement glacées d'azur. J'admire aussi comment le ton des chasubles est adroitement rappelé par les draperies des tribunes, et comment le peintre, en véritable coloriste, a su composer l'harmonie de son tableau avec trois tons seulement : le rouge, le noir et le gris. Encore une fois, Gérard n'eût pas été plus fin, plus habile, ni mieux servi par l'intelligence déliée qui le caractérisait. Remarquons enfin que l'attention du spectateur est non-seulement appelée par les deux personnages principaux de cette scène intéressante, mais qu'elle est encore sollicitée à se concentrer sur eux par le mouvement de toutes les figures du ta-

bleau, qui fixent leurs regards étonnés sur ces deux monarques, hier ennemis jusqu'à la guerre, aujourd'hui rapprochés jusqu'à la courtoisie.

Que d'intentions délicates passent de l'esprit du peintre sur sa toile, qui, révélées seulement dans les épanchements d'une confidence intime, sont tout à fait perdues pour le public à qui l'artiste lui-même les laisse ignorer, faute de pouvoir en faire saisir les fugitives nuances! Par exemple, dans ce tableau de *Francois Ier et Charles-Quint*, celui des deux fils de France qui devait bientôt mourir a été placé par le peintre sur le seuil du caveau royal, où est déjà préparée la tombe vers laquelle se penchent sa blonde et jeune tête et son corps languissant.

Ce fut à peu près vers cette époque de 1812 que les peintures de la coupole de Sainte-Geneviève furent commandées à Gros par M. de Montalivet, ministre de Napoléon. Cette immense machine commencée dès lors, ne fut terminée qu'après douze années d'un travail sur lequel ont passé les vicissitudes de l'histoire. Madame Carbonet, sœur de madame Gros, a dans son cabinet la première pensée de la *Coupole*. C'est une petite toile aux quatre coins de laquelle Gros a rapidement jeté ses quatre groupes. Mais, tout plein du geste à donner aux figures, il les a d'abord placées parallèlement l'une à l'autre, sans songer encore à les faire converger vers le centre du dôme, c'est-à-dire qu'après avoir esquissé les deux premières, il a simplement retourné sa toile

sur son chevalet pour y disposer les deux autres en sens inverse.

Elle est d'autant plus curieuse, cette brûlante ébauche, qu'on y voit Napoléon et le roi de Rome occuper déjà, brillants et radieux, la place que plus tard viendront lui disputer les figures de Louis XVIII et de son petit-neveu, le duc de Bordeaux! Triste et singulière destinée de l'art, qui en fait le vassal du triomphateur, quand il devrait être seulement le compagnon de l'héroïsme! Le plus important, aux yeux des peintres, est d'avoir des murailles à couvrir!

Les travaux de la *Coupole* furent interrompus par l'exécution de deux toiles importantes, le 20 *Mars* et l'*Embarquement de la Duchesse d'Angoulême*, sans parler de quelques beaux portraits.

Quel artiste, je le demande, n'eût pas reculé à la seule idée de peindre le 20 mars, c'est-à-dire une multitude de généraux en uniforme, une interminable suite d'habits bleus, de pantalons, de guêtres, de galons, d'épaulettes et de courtisans? Eh bien, à force de talent, et cette fois le mot *talent* est le mot propre, Gros a su ajouter le prix de sa peinture à une scène qui n'avait rien de bien émouvant pour la masse des spectateurs. Voulant suppléer à l'insuffisance de l'intérêt, l'artiste a jeté là tous les drames de la lumière; en la faisant jouer parmi ces personnages, qui malgré leurs gestes, leurs cris et leur nombre, ne produiraient, aujourd'hui sur-

tout, qu'une bien faible impression, il a merveilleusement relevé son sujet. Quelques rayons empruntés au peintre fantastique de la *Ronde de Nuit*, ont suffi pour animer les figures de ces gentilshommes de la chambre, dont la plupart ne font parade de leur douleur qu'en vue d'un prochain retour. Trois lumières différentes donnent du ressort à la composition et l'empêchent d'être aussi noire que l'eût exigé la présence d'un foyer unique. Le roi fugitif, sorti de ses appartements par la porte qui ouvre sur le grand escalier du pavillon de Flore, se trouve en ce moment au milieu du palier. Il est suivi ou entouré de maréchaux, de généraux, d'officiers et de courtisans, sur lesquels tombe la lueur déjà rare et affaiblie des lustres suspendus au plafond des appartements. A droite, deux valets de pied portent des flambeaux qui éclairent tout le départ et font vivement ressortir un groupe entier de spectateurs éplorés et la tête découverte, qui encombrent les marches conduisant à l'étage supérieur, tandis que la lumière des flambeaux, comme pour ajouter au lugubre de la scène, projette deux fois sur les murailles l'ombre gigantesque de l'un des serviteurs du roi.

A l'extrême gauche du tableau, là où le bleu des uniformes serait noir, là où les ombres deviendraient d'une insupportable dureté, apparaît la douce clarté de la lune, clarté pâle et paisible qui contraste avec le tumulte, et qui accuse faiblement

deux figures penchées à une fenêtre ouverte sur le jardin des Tuileries, évidemment occupées de l'émeute qui gronde au pied du palais.

Le groupe de spectateurs qui pyramide sur les marches de l'escalier a été blâmé fort mal à propos, suivant nous, car il soutient au contraire la composition, et nous paraît d'autant plus heureux que le mouvement des figures montantes et descendantes ajoute à la confusion, au désordre, à l'émoi.

Gros a dépensé dans ce tableau tout ce qu'il y fallait mettre d'habileté, de talent, pour empêcher que son ouvrage ne fût un jour enveloppé dans l'indifférence où nous laisse l'infortune de ce monarque impotent, environné de dévouements inutiles. De l'expression? il y en a infiniment sur le profil du valet de pied qui descend les marches, vieux serviteur mal accoutumé, malgré son âge, aux révolutions de palais, et dont la muette douleur est cent fois plus vraie que celle de tous les grands seigneurs en adoration devant le roi. De la couleur? j'en trouve dans les tons variés du groupe qui avoisine les flambeaux, où je remarque les rapprochements les plus vifs. Du prestige, enfin, il en a fallu beaucoup pour nous intéresser à la fuite d'une monarchie si tristement représentée dans cette personne courte, épaisse, matérielle et enluminée.

Les Bourbons furent sensibles à tant de bonne grâce : ils ne s'attendaient point peut-être à cette mise en lumière de leur infortune; ils n'avaient pas

espéré qu'un peintre aimé de Bonaparte voudrait prêter à leur histoire l'éclat de ses couleurs. Aussi l'auteur du 20 *Mars* eut-il bientôt de l'influence dans le parti royaliste. Il en acquit bien davantage encore, lorsqu'au salon de 1819 il exposa *l'Embarquement de la duchesse d'Angoulême*, tableau remarquable par le sentiment qui le remplit, sentiment si élevé et si vrai que personne ne trouva inconvenante la présence des matelots demi-nus, qui amènent la chaloupe où la duchesse va s'embarquer. La tête de l'Empereur dans le *Champ de Bataille d'Eylau* n'est pas plus belle, dit-on, que la tête de la duchesse d'Angoulême dans ce tableau de *l'Embarquement*, où l'intérêt de l'art a survécu aux révolutions. Tout pâle de sa tristesse héroïque, le visage de Napoléon n'a pas plus de grandeur que n'en ont les traits altérés de la dauphine, et ses yeux pleins de larmes, et la dignité de son désespoir, et le mouvement qu'elle fait pour distribuer les plumes de son panache.

Les qualités éminentes du coloriste purent se montrer plus facilement ici que dans la nocturne scène du 20 *Mars;* on y distingua des carnations admirables, des bras de femmes traités avec beaucoup de transparence, et l'exécution franche, hardie, des matelots de la chaloupe, rappela aux peintres les plus beaux *nus* de la *Peste de Jaffa*.

Son influence à la cour, Gros voulut l'employer au profit de son vieux maître. Il avait conservé de

David un souvenir vénéré. Pendant la Restauration, il tenta ou provoqua bien des démarches pour obtenir le rappel de celui qui lui avait enseigne à être un grand peintre ; mais, convaincu enfin de l'inutilité de ses efforts, il résolut du moins de faire frapper une médaille en son honneur. Il la fit exécuter à ses frais par M. Galle, excellent graveur (dont la perte récente a été vivement sentie), et il partit bientôt pour la porter lui-même au peintre proscrit. Arrivé à Bruxelles, Gros n'eut rien de plus pressé que de courir chez David ; mais, comme il allait frapper à sa porte, il s'arrèta tout à coup sur le seuil, un trouble extraordinaire le saisit, à l'idée qu'il allait revoir son maître, son grand maître exilé ; et, vaincu par son émotion, il s'assit, les larmes aux yeux, sur les marches de l'escalier.

David reçut son élève avec effusion ; il fut profondément touché des marques de sympathie qui lui venaient de France, apportées par un tel messager. Le jour où Gros repartait pour Paris, David lui donna une simple petite gravure de son *Léonidas*, au bas de laquelle nous avons vu écrit de sa main : *Donné à M. Gros, par David, son maître et son admirateur ;* inscription d'une naïveté sublime, où la tendresse pour le disciple se confondait avec le légitime orgueil du maître.

Gros était un homme d'une sensibilité extrême, constamment tenue en éveil tantôt par son bon cœur, tantôt par l'irritabilité de son amour-propre.

Plus d'une fois ses élèves le blessèrent au vif, sans le savoir, par une de ces *charges* dont la tradition ne se perd jamais dans les ateliers, et il arriva un jour à ce peintre puissant et fier que vénérait son école, de verser des larmes pour une de ces plaisanteries, quelquefois sanglantes, dont la portée échappe à l'étourderie d'un écolier de seize ans. Une autre fois, Gros rencontra, dans la cour des Petits-Augustins, un jeune homme qui, en attendant l'heure du modèle, son carton sous le bras, dînait avec un morceau de pain. Cela lui fit mal ; il se demanda ce que permettrait en faveur de ce jeune homme une discrétion généreuse, il le fit admettre gratuitement dans sa propre école, et, touché au dernier point, il allait disant partout avec une amère ironie : « *Faites-vous peintre!* »

Vers le mois de novembre 1824, les peintures de la *Coupole* de Sainte-Geneviève furent terminées entièrement et livrées à l'appréciation publique. C'était la plus vaste entreprise de l'école française, que cette peinture colossale qui couvre une superficie de plus de trois mille pieds carrés. La difficulté, du reste, n'avait pas été moindre que l'entreprise. Obéir aux courbes de l'architecture, calculer l'immense éloignement du spectateur, atteindre à la vigueur de ton nécessaire par cela même, sans tomber dans le noir que rend inadmissible une peinture aérienne, c'était là, sans doute, un problème effrayant, car il

s'agissait pour notre école d'entrer sérieusement en lutte avec la fresque italienne.

Il est rare que chez un peintre français la conception ne soit pas digne, claire, bien présentée. Celle de Gros avait tous ces mérites. Les quatre dynasties principales qui ont régné sur la France sont personnifiées dans la *Coupole*, par Clovis, Charlemagne, Saint-Louis et Louis XVIII. — Ce dernier, comme je l'ai dit, trône à la place destinée d'abord à Napoléon.—Chacun de ces monarques semble venir à son tour offrir à sainte Geneviève, patronne de Paris, l'hommage de ses travaux, le résumé de son histoire. Au-dessus de ces quatre groupes, où règne une heureuse symétrie, et qui sont liés entre eux par des personnages épisodiques et secondaires, plane une charmante, suave et légère figure; c'est la bergère Geneviève, dans l'ajustement le plus chaste et le plus simple, qui, du sein de la lumière, jette un regard sur toutes ces familles de rois que son sourire protége. Pour le spectateur qui la regarde du bas de l'église, cette figure virginale, d'un ton transparent, ressemble à une sainte apparition de jeune fille. A ses pieds se déroule, sous ses personnifications les plus saillantes (dans l'esprit du peintre), l'histoire circulaire de la monarchie. Et d'abord, le premier roi que l'œil rencontre en parcourant la coupole, de droite à gauche, c'est un roi chevelu, c'est Clovis, le fier Sicambre, qui tombe à

genoux devant le livre ouvert de l'*Évangile*, que lui présente la reine Clotilde.

Puis vient le groupe de *Charlemagne et Hildegarde* suivi de Saxons convertis et vaincus. Le Charlemagne est une mâle et sourcilleuse figure de vieillard, à l'air inspiré, remplie d'énergie sous ses cheveux blancs. Son regard s'adresse à la sainte; et tandis qu'une de ses mains porte le symbole du monde chrétien, l'autre montre une table où sont écrits ces mots : *Capitulaires, Université*. Plus loin, saint Louis, accompagné de la reine Blanche et pieusement agenouillé, recommande à la commune protectrice ses *Établissements*. Enfin, le dernier groupe est celui de l'auteur de la *Charte*, revêtu de son manteau royal, ayant à ses côtés sa nièce, la duchesse d'Angoulême, et couvrant de son sceptre le duc de Bordeaux enfant.

Imaginez maintenant dans l'intervalle de ces grandes divisions, des figures d'anges resplendissantes de couleur et de fraîcheur, s'enlevant au milieu des airs, avec la légèreté des nuages qui les environnent, volant dans mille attitudes diverses qui sont autant de variétés de la grâce, non pas toutefois de la grâce tendre, facile et mignarde, mais de l'élégance virile, de la grâce mariée avec la force. Ces génies aux carnations brillantes, au corps souple, svelte et pur, livrent au vent les boucles de leur chevelure dorée, et sont presque tous d'une beauté ravissante, hardiment jetés, heureux de mouvement,

nobles de formes, rayonnants d'une sérénité séraphique. L'ange de paix, qui domine les orages, ceux qui tiennent la bannière des Croisades de Saint-Louis, ceux qui environnent le duc de Bordeaux et dont l'un déchire un voile de crêpe, sont admirables par la vigueur et la souplesse de leur vol, par la beauté des *nus*, par l'unité de ton qui ajoute à leur grandeur.

Mais ce qu'il faut, je crois, admirer par-dessus tout, c'est un groupe de trois petits anges pleins de vie, aussi frais que des Rubens, et qu'on voit accourir du fond des airs, déroulant une banderole sur laquelle est écrit le mot *France*. Parmi ces figures radieuses, il en est une, vue seulement à mi-corps, qui est un chef-d'œuvre de modelé tendre, de couleur transparente, fine et légère; elle se retourne vers les profondeurs infinies de l'espace, et l'on dirait qu'elle appelle l'univers entier à répéter le glorieux cri de *France*.

Le groupe de *Clovis et Clotilde* est celui que l'on cite avec raison comme le meilleur; il est en effet supérieur à tous les autres par l'expression. La teinte générale m'en a paru moins brillante; les plus beaux effets de couleur, je veux dire les plus éclatants, mais non pas les plus fins, sont réservés aux deux groupes correspondants de Charlemagne et de Louis XVIII. A la considérer du fond de l'église, la composition ne se distingue pas fort aisément, malgré sa clarté; mais l'on perçoit une très-belle har-

monie de tons, et cette grande scène, pour être de si loin un peu indistincte, n'en est que plus aérienne, ainsi qu'il le fallait, je crois, pour satisfaire un regard qui s'élance vers les cieux. Chose étrange, la peinture de Gros, exécutée sans doute en vue du rapprochement possible des spectateurs, n'est pas une simple ébauche vivement heurtée et brossée à l'effet comme on aurait pu s'y attendre. Ce n'est pas aux distances que le peintre a demandé son harmonie; et quelle que soit la largeur de son exécution, bien remarquable surtout dans la figure de la duchesse d'Angoulême, cette largeur supporte encore l'examen à trente pas, sans paraître léchée à une hauteur de cent mètres. Au sommet du dôme, l'on remarque, à demi-noyée dans les lumières supérieures, la figure de Louis XVI, que l'artiste s'est permis de béatifier, au grand scandale de l'orthodoxie, qui n'admet pas la canonisation par bulle de peintre.

J'ai passé des heures entières à contempler les savantes peintures de la *Coupole;* et plus d'une fois, particulièrement dans les chairs, j'ai retrouvé cette habileté de Rubens qui consistait à poser le ton avec tant de sûreté qu'il n'avait plus à craindre de fatiguer la couleur, de l'altérer, de la salir. — Mais qu'il me soit permis de raconter ici naïvement une des impressions de ce voyage ascensionnel. Le voisinage d'un vide immense, la curiosité presque involontaire, l'attraction qui porte à regarder en bas de l'église,

m'avaient donné un vertige affreux, un tremblement de nerfs insupportable. Obligé de m'asseoir sur une marche et de m'appuyer à la rampe d'un petit escalier, je finis, au bout de quelques minutes, par recouvrer le sang-froid. Quand j'eus longtemps examiné cette succession de rois, Clovis, Charlemagne, Saint-Louis, et les femmes charmantes qui les accompagnent, je voulus revenir plus spécialement aux *génies*... mais en regardant ces figures suspendues en l'air, qui voltigeaient au-dessus de l'abîme, je fus repris tout à coup du vertige, plus fort que jamais. Il me sembla que tous ces anges ne tenaient plus au mur, qu'ils remuaient et allaient se précipiter sur le pavé de l'église ; alors je m'enfuis saisi de terreur, et maudissant le grand peintre qui avait détaché avec tant d'illusion des figures dont la légèreté, pourtant, aurait dû rassurer mes regards.

Le roi Charles X, au début de son règne, tenait à se montrer favorable aux beaux-arts, et capable de les apprécier. Le 24 novembre 1824, il se rendit avec toute sa cour au palais de la Bourse pour se faire montrer les belles grisailles de M. Abel de Pujol, puis à Sainte-Geneviève pour y admirer les peintures de la *Coupole*. Le roi se fit expliquer par le peintre lui-même tous les détails de sa composition, il lui fit les compliments les plus flatteurs, non pas sur son talent, mais sur son génie. En entrant, il avait salué M. Gros ; en sortant, il affecta de l'appeler M. le baron, manière gracieuse de conférer un

titre de noblesse au génie, qui, d'ailleurs, s'en passe bien (1).

Tout le Paris des arts voulut admirer les travaux de la *Coupole*. Un poëte alors en vogue, mademoiselle Delphine Gay, y transporta de beaux vers qu'elle récita devant un monde choisi. Ce fut une ovation prolongée. Carle Vernet seulement, pour se venger peut-être, mais sans fiel, de ce que Gros avait dit : *Un de mes chevaux en mangerait six des siens*, hasarda un jeu de mots plus spirituel qu'il n'était juste. Après quelques minutes d'examen, il s'écria : « C'est plus *gros* que *nature*. »

On entend dire souvent que les peintures de la *Coupole* sont des fresques : c'est une erreur. Elles furent exécutées à l'huile sur un enduit composé par M. Thénard, et dont le mordant a dû pénétrer la muraille d'environ deux centimètres, si j'en juge par un morceau de la pierre d'essai précieusement conservé par madame Carbonet.

Depuis ces grands travaux de la Coupole, le génie du peintre parut s'endormir et déchoir. Sa main fut du reste la dernière à le trahir, et lors même que son esprit allait s'égarer à la recherche intempestive des sujets antiques, il conserva la verve de l'exé-

(1) Lorsqu'il fut question de donner à ce nouveau baron ses armoiries, on fit demander à Gros ce qu'il désirerait y voir figurer. Le peintre répondit qu'il y voudrait le petit génie de la *Coupole* qui tient la banderole *France*. Il blasonna donc : *d'or au chef d'azur, chargé d'un ange portant la banderole France*.

cution qu'on retrouve encore dans les *plafonds* du Louvre, au musée Charles X, et dans le magnifique portrait de M. Chaptal. Mais à ce mot de portrait se réveille en moi le souvenir de ceux que peignit Gros pendant le cours de sa longue carrière, et dont quelques-uns auraient suffi peut-être à son immortalité. Le *Portrait* du général Lassalle, en costume de hussard, a une certaine grandeur épique, impossible à trouver autre part que dans Velasquez ou Van Dyck. Il n'a fallu sans doute que se tenir à la hauteur du modèle. Et en effet, quelle noble et crâne figure que celle du général Lassalle! Fierté, vigueur, élégance, de la grâce dans la force, de la distinction dans la bravoure... quelle héroïque nature! J'éprouve un plaisir inexprimable à regarder, debout et à l'état de repos, avec sa pelisse, son pantalon de cuir et sa sabretache, ce terrible cavalier dont le courage ressemblait à un ouragan, et qui dépassa tout ce que l'imagination du Tasse avait inventé pour les vainqueurs de la Palestine. Ah! le peintre et son modèle étaient faits l'un pour l'autre! Ce portrait de Lassalle est un de ceux qui, même dans une simple gravure, heurtent le passant; et desquels on peut dire, comme des saillants modèles du Tintoret ou du Titien : On ne regarde pas ces portraits, on les rencontre.

Vers la fin de la Restauration, le talent de Gros était fatigué, en décadence; son portrait de Charles X, exposé en 1827, fut une erreur déplorable. M. Jal en

fit une critique malheureusement trop juste. Déjà éclatait en France le mouvement du romantisme, qui n'était en peinture qu'une révolte contre l'imitation devenue servile du type grec. La dégénérescence de l'école de David fit prendre en pitié la froideur des figures de marbre dont les tableaux d'alors étaient encombrés. La peinture ne voulut plus être une dépendance de la statuaire. Un artiste doué d'une merveilleuse entente de la couleur et qui savait y trouver des harmonies inconnues jusqu'alors à l'école française, ouvrit une brèche par où se précipita toute la jeunesse romantique, mécontente de la peinture décolorée des académies. Un souffle de lyrisme passa tout à coup sur ce pays spirituel et méthodique à la fois, qui fut la patrie de la raillerie et du bon sens. Pour la première fois on comprit la rêverie de Lesueur, la fantaisie de Rembrandt, le génie de Rubens, en même temps que la littérature épousait Byron et Shakespeare. Alors il ne fut plus question que d'enterrer l'école de David.

Sur ces entrefaites, la révolution de 1830 arriva, et les *Batailles* de Gros, que la Restauration s'était bien gardée de mettre en évidence, reparurent dans tout leur éclat et furent exposées au Luxembourg devant une foule ardente. Les jeunes gens qui n'avaient pas vu les *Pestiférés de Jaffa* furent saisis du même enthousiasme que le public de 1804, et le tableau devint l'objet d'une seconde ovation, aussi brillante que la première. Au bruit de l'admiration

générale, Gros se rendit au Luxembourg; et comme il montait l'escalier du musée, il rencontra Gérard qui le descendait. « Eh bien! que se passe-t-il? » demanda Gros. Gérard eut un accès de franchise, et il ne put retenir cette familière exclamation : « *Ah! mon cher, tu nous as tous mis dans le pot au noir!* »

Ce fut le dernier triomphe de Gros. Moins impétueux, moins sensible, il se fût dès lors tenu à l'écart; retiré de la lice, on l'eût respecté... que dis-je? on n'eût pas tardé à s'apercevoir que ce sentiment d'une poésie nouvelle qu'on admirait chez M. Delacroix, il avait osé se produire, trente ans auparavant, dans les peintures de Gros. La jeunesse aurait compris que la *Méduse* avait précédé le *Massacre de Scio*, comme les *Pestiférés de Jaffa* avaient préparé les *Naufragés de la Méduse*.

Fatalité singulière! lorsque David enseignait l'antique, Gros avait inauguré le romantisme; il avait abandonné *Sapho* pour peindre Bonaparte. Au coursier de Marc Aurèle, que n'avait pas encore éclipsé la frise inconnue de Phidias, à la figure nue, au vieux casque de l'école, il avait préféré le cheval arabe portant les héros de la république, le bonnet du grenadier, le cafetan de l'Albanais et ses bottines de maroquin jaune. Quand tout le monde dessinait les colonnades du temple de Cythère, il avait peuplé ses lointains de minarets, il avait mis des mosquées en perspective. Eh bien! ce même peintre qui venait d'introduire une poétique nouvelle, qui avait

jeté dans ses tableaux les rayons d'un soleil inattendu, qui avait tant osé, tant innové, il fut un beau jour surpris de son œuvre, et comme saisi de je ne sais quel remords. Il vit arriver le romantisme; mais, au lieu de le saluer comme sa créature, il en fut épouvanté, il refusa de le reconnaître; et tandis qu'un mouvement irrésistible renversait les divinités païennes, ramenait la chevalerie du moyen âge, donnait à la peinture ses *Orientales*, lui, dans ses vieux jours, il se ressouvint de David son maître, il fit amende honorable à la mythologie, il recommença des *Ariane*, des *Vénus*, des *Hercule*..... que sais-je? il voulut à lui seul se mettre en travers; mais le mouvement passa sur lui.

Alors, froissé, découragé, saignant à la moindre piqûre des journaux, et aussi, fatigué de voir son génie s'engourdir, il sentit le dégoût de vivre. Entre un gouvernement qui ne lui donnait point de travaux, comme s'il eût affecté de l'en croire indigne, et une jeunesse oublieuse de *Jaffa* et d'*Aboukir*, il s'aperçut que la carrière se fermait devant lui; et là où la gloire était impossible, il n'était pas homme à supporter la vie.

Plusieurs fois donc il fut tourmenté par l'idée d'en finir; mais une aussi forte nature ne pouvait aisément lâcher pied. De temps à autre on le voyait se relever, dresser fièrement la tête; et celui qui, cheminant sur le quai Voltaire, rencontrait cette pensive et mâle figure, était averti qu'il passait auprès

d'un grand peintre. Quiconque apercevait Gros, regardait sur-le-champ sa tête, tant elle était remarquable, tant son œil était parfois éclairé de génie. Avant la fin, Gros voulut jeter un dernier défi à ses adversaires. Il exposa au salon de 1835 *Hercule écrasant Diomède*, composition d'une énergie sauvage qui semblait cacher une allusion de son orgueil. Il y avait là des nus d'une vigueur étonnante; et l'exécution matérielle n'était pas de beaucoup inférieure à celle des *génies* de la Coupole ou de l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême.* Mais lancée en plein romantisme, au moment où l'école française réagissait contre le classique, où personne ne voulait entendre parler de David, pas même M. Ingres, le *Diomède* parut une monstruosité. On se récria, on persifla le peintre, on aiguisa contre lui tous les traits de la critique; irritée à son tour, la nouvelle école manqua de ménagements, certains journaux furent impitoyables, et, pour la premièrefois de sa vie, Gros se vit presque de toutes parts attaqué, bafoué.

Dès ce jour, le grand artiste commença à douter de lui-même. Au mois de juin 1835, on remarqua qu'il était souvent sombre et plus taciturne qu'à l'ordinaire. Il se plaignait parfois amèrement de l'injurieux abandon où le gouvernement de juillet l'avait laissé, de l'ingratitude de la jeunesse à laquelle, par ses exemples, il avait montré la route de l'audace, tout en lui enseignant, dans ses leçons, les austères principes de David. Un jour, il entra dans son atelier, et, par hasard, il le

trouva désert : il n'y avait que deux élèves, je crois, dont l'un était M. Delestre. Le découragement de Gros les frappa : cette circonstance insignifiante l'avait impressionné outre mesure. M. Delestre s'employa du mieux qu'il put à consoler son maître; il lui demanda si ce n'était plus Gros qui avait peint les *Batailles* de l'empire, et lui conseilla d'aller lire tel feuilleton moqueur devant la *Peste de Jaffa*. Pour ramener le grand artiste au sentiment de lui-même, il fallut lui rappeler ses propres œuvres .. mais tout fut inutile.

Le jeudi 25 juin 1835, vers cinq heures du soir, un jeune littérateur, M. Fortoul, rencontra le baron Gros traversant les galeries du Palais-Royal. La figure du peintre était bouleversée; sa belle tête, ordinairement si fière, était ce jour-là défaite, pâle et abattue; il marchait comme attardé sous le poids d'une affreuse résolution; sa bouche avait un sourire plein d'amertume, et son regard paraissait effrayé de je ne sais quels fantômes. A l'aspect de ce génie en détresse, le jeune homme s'arrêta, saisi d'émotion et de respect. L'artiste mesura ce témoignage muet d'admiration, et il passa. Ce même soir Gros sortit de la ville par la barrière d'Enfer; il erra toute la nuit dans la pluie et le brouillard; il s'égara dans les petits chemins d'Aulnay, et ses pas incertains le conduisirent à la forêt de Meudon... Que se passait-il dans cet esprit troublé? Il est des moments dans la vie où tout s'obscurcit et

s'efface, où la nature extérieure se colore de nos tristesses et nous conseille à son tour le découragement. Il arrive alors que le cœur n'est plus assez grand pour contenir une douleur longtemps amassée. Ainsi, perdu dans la solitude du bois, au milieu d'une nuit pluvieuse et sombre, à ce bruit solennel que font la pluie et le vent dans le feuillage, cet homme impressionnable, sensible à l'excès et blessé au fond de l'âme, dut s'abandonner aisément à ce dégoût de la vie, que les plus forts ont connu. Aussi bien, Gros, depuis quelque temps, croyait sentir lui échapper tout ce qui fait la joie et la vie de l'artiste, je veux dire : Voir la nature, la comprendre, l'aimer et la peindre... Arrivé en un lieu solitaire au bord d'un étang, il déposa son chapeau, sa montre et une carte où était gravé son nom, puis il entra dans l'étang, et, par un incroyable effort de sa volonté, il alla mourir sous quatre pieds d'eau! Le lendemain, au lever du jour, on trouva la dépouille de cet homme désespéré, et on put lire sur une carte : *Baron Gros*. Ce furent des enfants qui ramassèrent ce grand nom sur le rivage.

Quand se fut répandue la sinistre nouvelle de cette mort, on eût dit que chacun se rappelait tout à coup le grand œuvre du peintre. Celui-là même dont la veille on avait déploré la chute, on le vantait maintenant; on se souvenait de ces impétueuses *batailles* qui allaient être une des gloires de notre école. Ceux qui l'avaient insulté gardaient le silence; et plus d'un

critique se repentait au fond du cœur de ces dénigrements ingrats, qu'il ne faut point pardonner même à qui les improvise. Depuis qu'il n'était plus, l'artiste venait de reprendre sa hauteur de cent coudées. A peine mort, chacun lui prodiguait l'immortalité!

Dans toute la force du mot, Gros fut un artiste de génie. Il en eut les inspirations, la mobilité, la bizarrerie, la sensibilité excessive et l'orgueil; il en eut les faiblesses et la grandeur. Sa personne, du reste, attirait invinciblement l'attention. Tout était fort chez lui, et sa contenance ressemblait à sa peinture, car il était grand comme ses tableaux, vigoureux comme sa touche; et sa belle tête tenait par un cou de taureau à ses larges épaules. Il avait le front légèrement reculé, indice fréquent d'une nature sujette à l'exaltation; ses sourcils abondants accusaient la richesse d'un tempérament énergique, et ses grands yeux, ombragés de longs cils noirs, étaient pleins de pensées et de feu. Souvent, dans le monde, il demeurait taciturne et ne rompait le silence que par une conversation entrecoupée; mais sitôt qu'une passion forte le possédait, on voyait briller son regard, et tout son visage s'enflammer. Dans ces moments-là il rencontrait facilement l'éloquence, les mots lui arrivaient pleins d'images, et dans ce style familièrement coloré, il peignait un homme, une situation, un mouvement, un travers.

A voir sa toilette non pas négligée mais décousue, ses cheveux rejetés en arrière, et les grandes

bottes à la Souwaroff qu'il portait presque toujours, on se souvenait que l'artiste avait mené autrefois la vie des camps. L'ancien camarade des officiers de Bonaparte se retrouvait dans ce costume légèrement suranné, et jusque dans la queue qui retombait sur le collet de sa redingote, souvenirs opiniâtres de l'armée d'Italie et du Directoire, dont mademoiselle Mayer, chez Prud'hon, se moquait parfois avec esprit. Le maréchal Bessières était un des généraux que le peintre avait connus à l'état-major de Bonaparte. Un jour, Gros le rencontre à Paris, mais le maréchal fait semblant de ne pas le reconnaître. Ce dédain fut cruellement puni par l'auteur des *Pestiférés de Jaffa* : Bessières y fut peint avec un mouchoir sur la bouche; et la peur de l'aide de camp servit de repoussoir au courage du général en chef.

Gros n'aimait pas le gouvernement de juillet. Il avait connu sous la Restauration le duc d'Orléans; et, par l'entremise de la duchesse (aujourd'hui la reine), il avait pu racheter la *Bataille d'Aboukir*, que les Bourbons de Naples laissaient moisir dans un grenier, où on la déroulait complaisamment par terre, sous la botte des voyageurs. Mais, depuis la révolution, Gros, ami sincère de Charles X, ne fit rien pour la glorification de la dynastie nouvelle : on le laissa donc à l'écart. Cependant il fut prié d'ajouter deux pieds de peinture à sa toile des *Pyramides*, dont le général Bertrand venait de faire cadeau à Louis-Philippe, et qui, toisée par les propriétaires du

musée de Versailles, se trouvait d'une mesure insuffisante. — C'est M. Debay qui a exécuté avec beaucoup de talent, sur les dessins du maître, les morceaux ajoutés à la *Bataille des Pyramides*.

Eu égard à son organisation, Gros devait être et fut en effet l'artiste de la spontanéité, comme Gérard fut celui de l'arrangement. Il mettait de l'élan là où son rival aurait mis du calcul; et son œuvre procédait si peu de la méditation qu'elle est remplie de naïvetés précieuses, de ces naïvetés que l'esprit désavoue et qu'un goût sévère aurait châtiées, à tort peut-être.

En disant de Gros qu'il y avait chez lui bien plus de jet que de réflexion, je veux dire seulement qu'au lieu de méditer longtemps son sujet comme l'aurait fait Poussin, il se laissait aller à des inspirations successives qui pouvaient bien se corriger l'une l'autre, mais qui toutes étaient le fruit de cette force pittoresque qui répond, en peinture, au *vis tragica* de l'art dramatique.

La fougue de ce génie prime-sautier est plus évidente encore dans ses esquisses préparatoires. C'est là qu'il faut suivre sa conception, tellement rapide que sa plume ou son crayon sont à peine assez prompts pour la servir. J'ai curieusement considéré, chez M. Delestre, les premières pensées du tableau de *Nazareth*, qui lui-même n'est qu'une esquisse terminée. L'artiste n'est préoccupé d'abord que du mouvement des figures, de l'agencement des

lignes, de la silhouette. Chez Prud'hon, la plus vague apparition du sujet se trouvait accompagnée de la lumière qui le devait éclairer. Au contraire, les croquis de Gros n'offrent qu'une configuration brutale des personnages; mais tout ce qui se présentait à sa pensée était si accentué, si vif, que souvent, d'un trait de plume, il vous fait reconnaître un Autrichien, un Turc, un Français, chacun dans son allure et avec son type; s'il pense à la bataille qu'il va dessiner, son crayon marche aussi vite que l'armée. Sur un papier où se croisent mille hachures qui de loin paraissent ne rien exprimer, de près vous voyez clairement la *Reddition d'Ulm*, la situation de la ville, le défilé des soldats, l'indication des vainqueurs et des vaincus. Pas de lumière d'ailleurs, pas de masses préparées; vous ne saisissez que le geste du commandement, le parlementaire incliné, le lointain galop d'une ordonnance, la place enfin qui sera réservée aux principales parties du tableau.

Gros est un coloriste et parfois un grand coloriste. Ses tons ne sont pas très-variés, et le travail au bitume qu'on a reproché à son école a effectivement appauvri plus d'une fois son coloris; mais ce défaut fut celui de son âge mûr. Ses premiers ouvrages en furent exempts, ils sont solides sans lourdeur, à la fois légers et fermes. La *Bataille de Nazareth* est un morceau blond, transparent, lumineux et facile, digne en tout de Rubens. On n'en pourrait dire autant des autres ouvrages du peintre, où les dessous sont re-

poussée, où l'exécution est inégale. En tant que dessinateur, Gros n'a eu sans doute ni la pureté de David, ni cette finesse imprévue du contour si remarquable chez M. Ingres; mais son dessin est d'une correction suffisante et il procède d'une connaissance profonde de la construction du corps. Comment Gros serait-il suave? il est si vigoureux! comment aurait-il la beauté du détail? il a une si rare intelligence de l'ensemble et des grands traits! Si ses tableaux finis n'ont pas toute la fraîcheur de l'esquisse de *Nazareth*, c'est qu'on ne peut modeler sévèrement sans fatiguer la couleur. Serait-on Rubens, si l'on ne veut pas négliger le contour, le laisser fuir, l'envelopper d'air et de reflets pour le mieux faire tourner, on arrive à un coloris moins riche et moins rose. Les *génies* de la Coupole sont le plus bel exemple qu'on puisse voir d'un dessin correct, recouvert d'une belle couleur. Les peintres savent qu'on ne saurait poursuivre bien loin la conscience du modelé, le triomphe de la ligne extérieure, sans aller peu à peu jusqu'à la grisaille, sans tomber dans les tons cendrés de M. Ingres, chez qui la chair devient *brique*.

Gros est le véritable type de l'artiste; sa passion déborde sur sa toile; toute sa pensée est en dehors. L'idée chez lui est tellement à la surface, elle vit si bien dans la forme, qu'elle ne paraît jamais profonde; par cela même que le spectateur n'a d'autre peine à prendre que d'admirer. Gros ne fait pas rêver

longtemps, il n'écrit pas son intention de ce style réfléchi, calme, austère, plein d'heureuses réticences, qui laisse travailler l'imagination en ne disant pas tout; mais il remue, il échauffe, il entraîne, il nous communique l'enthousiasme dont il est pénétré; il nous montre l'extérieur de l'histoire, son allure, son costume; il la promène au soleil et nous la fait suivre des yeux comme on suit une revue éclatante. Ses figures font mieux que penser : elles agissent, elles ont l'éloquence de la pantomime, la poésie de l'action.

En lui a commencé le romantisme, la réhabilitation de la nature mouvementée, au détriment de l'immobilité convenue. Il osa remplir ses tableaux d'uniformes, de gibernes, de chapeaux à plumes, d'épaulettes, de sabres et d'épées; mais ces objets prirent sous son pinceau je ne sais quelle noble tournure. La trivialité du costume était relevée par une certaine façon de l'ajuster au corps, en laissant deviner les articulations principales. Sans aller, comme David lui-même dans le *Serment du Jeu de Paume*, jusqu'à donner à ses draperies l'apparence d'un linge mouillé étendu sur le corps, Gros a su les retrousser, les agiter, les tourmenter au besoin, pour leur faire jouer un rôle optique et jeter ainsi de la variété jusque dans l'uniformité de l'uniforme. Avez-vous remarqué avec quel sans-façon le chapeau à la française est posé sur les figures de Gros? Quelquefois ces chapeaux, à y regarder de près, ne peuvent

tenir sur la tête, dont ils laissent à découvert toute la chevelure; mais cela même ajoute au désordre apparent de la bataille, au tumulte; et le peintre a été d'autant plus vrai cette fois qu'il a été moins vraisemblable. Sous leur chapeau si négligemment posé, les généraux d'*Aboukir* et des *Pyramides* ont tous un air crâne qui leur sied à merveille; leur costume est ample, cossu, étoffé, et il y a une élégance belliqueuse dans le négligé de leurs fracs, dans le nonchaloir de leurs abondantes cravates.

Laissez aux Vernet les engagements d'avant-postes, les combats de tirailleurs, la reconnaissance, l'escarmouche, la bataille familière et bien française, après tout. Mais à lui, Gros, la bataille héroïque, celle où se donnent les grands coups, celle où les peuples se rencontrent sous l'œil des conquérants, où se décident le destin des empires et le sort des idées puissantes que la marche des armées répand dans le monde. Chez Vernet, la bataille m'amuse, on s'y bat en riant et avec esprit, comme jadis au siége de Lérida ou à Fontenoy; et il me semble que les bons mots du soldat volent parmi la mitraille. Chez Gros, la bataille m'impose, elle a des proportions homériques; ses héros sont, à leur manière, aussi beaux que les guerriers de l'Iliade ou les cavaliers d'Ossian. La *bataille* d'Horace est un bulletin : celle de Gros est une épopée!

CATALOGUE

DES

OUVRAGES D'ANTOINE-JEAN GROS.

1796

Dessin du général Bonaparte.

1797 SALON DE L'AN VI. — 1797.

Tableau. Portrait du général Berthier, fait à Milan

1800 SALON DE L'AN IX. — 1800.

Portrait du général Bonaparte à Arcole.

(Ce tableau, fait à Milan, d'après nature, appartenait au premier consul.)

Sapho à Leucate.

(Ce tableau appartient au général Dessolles.)

Un petit tableau de famille. Miniature.

1801

Esquisse peinte de la Bataille de Nazareth, présentée au concours.

(C'est celle qui a remporté le prix.)

1804 SALON DE 1804.

Bonaparte, général en chef de l'armée d'Orient, au moment où il touche une tumeur pestilentielle en visitant l'hôpital de Jaffa.

1806 SALON DE 1806.

Charge de cavalerie exécutée par le général Murat à la bataille d'Aboukir, en Égypte.

Un portrait d'enfant.

1808 SALON DE 1808.

Champ de bataille d'Eylau.

Portrait équestre de S. M. le roi de Westphalie.

Portrait en pied de M. le général Lasalle, comte de l'empire, grand-officier de la Légion d'honneur, au moment où on lui apporte les clefs de la ville de Stettin.

Portrait de M. Zimmermann, professeur de piano.

1810 SALON DE 1810.

Prise de Madrid. S. M. recevant à son quartier général les députés de cette ville.

S. M. haranguant l'armée avant la bataille des Pyramides. L'instant est celui où S. M. prononce ces paroles : « Du haut de ces monuments quarante « siècles vous contemplent. »

Esquisse de la bataille de Wagram Au moment où S. M. ordonne un mouvement d'artillerie qui décide la bataille.

(Tableau commandé par le prince de Neufchâtel.)

Portrait du général de division comte Legrand.

Portrait du fils du général Legrand.

1812 SALON DE 1812.

François Ier et Charles-Quint visitant l'église Saint-Denis.

Portrait de M. le comte de la Riboissière et de son fils.

Idem de M. le général Lasalle.

Idem de madame la comtesse Lasalle.

Idem de madame la comtesse Legrand.

Idem de M. le comte Montbrun.

1817 SALON DE 1817.

Le roi quittant le château des Tuileries dans la nuit du 20 mars.

Portrait en pied de Louis XVIII.

Portrait en pied de la duchesse d'Angoulême.

1819 SALON DE 1819.

La duchesse d'Angoulême s'embarquant à Pouillac près Bordeaux, le 1er avril 1815.

Portrait de madame la comtesse de ***,

Portrait de M. le comte Alcide D. L. R., élève de M. Gros.

1822 SALON DE 1822.

David introduit près de Saül pour dissiper, par l'harmonie de sa harpe, les sombres idées dont ce roi était tourmenté.

Ariane abandonnée par Thésée, dans l'île de Naxos, est recueillie et consolée par Bacchus.

(Répétition du tableau appartenant à M. le comte de Schonborn, à Mayence.)

Portrait de mademoiselle D***.

1824 La Coupole de Sainte-Geneviève.

SALON DE 1824.

Portrait de M. le comte Chaptal, pair de France.

1827 SALON DE 1827.

Portrait équestre du roi Charles X.

Idem de M. de Villemanzy, pair de France.

Idem de M. Macips.

Idem de mademoiselle de Korzakoff.

(Cette année-là furent découvertes les peintures du musée Charles X, plafond, voussures et grisailles.)

1831 SALON DE 1831.

Portraits même numéro.

1833 SALON DE 1833.

Portrait de madame la comtesse Yermoloff, née de Lasalle.

Portrait de madame ***.

Idem de M. ***

Idem du docteur Clot (Clot-Bey), directeur de l'école de médecine de *Abou-Zabel* (Égypte), dans son costume de bey.

L'Amour, piqué par une abeille, se plaint à Vénus.

1835. SALON DE 1835.

Hercule et Diomède. Hercule saisit Diomède et le donne à dévorer à ses propres chevaux.

Acis et Galathée. Acis, amant de Galathée, entendant l'approche de Polyphème, se réfugie avec son amante sous un rocher.

(Appartient à M. Urvoy de Saint-Bedan.)

SALONS DE MADAME CARBONET.

Étude terminée du groupe de *Charlemagne,* pour la coupole de Sainte Geneviève.

Première pensée de la *Coupole.* Les quatre groupes sur une toile de chevalet.

(Celle dont il est question dans ce livre.)

Petite ébauche peinte de l'esquisse de la *bataille de Nazareth.*

Nuit du 19 au 20 *Mars.* Dessin sur papier teinté, légèrement rehaussé de blanc.

(Cette composition est tout à fait semblable au tableau.)

Réduction peinte de l'*Hercule et Diomède,* exposé au salon de 1835.

Divers dessins et tableaux ; portraits de famille, etc.

Esquisse peinte de *Sapho à Leucate.*

(Cette esquisse est d'un seul ton bleu ; elle est d'un effet saisissant.)

ATELIER DE M. DELESTRE.

Portrait en pied de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, en grand costume.

(Celui qui avait été offert à M. H. de Latouche.)

Le portrait en pied de la reine de Westphalie.

Ébauche au bitume des *Pestiférés de Jaffa.*

(La tête de Bonaparte est seule achevée.)

Timoléon se bouche les oreilles pour ne pas entendre les cris de son frère.

(Ce dessin est précieux ; il est conçu dans la manière du Poussin.)

Distribution des récompenses aux artistes, par Napoléon ; croquis au crayon.

(Ce croquis renferme les portraits, indiqués en deux coups de crayon, de la plupart des camarades de Gros ; on y reconnaît parfaitement Girodet, Gérard, Guérin, Carle Vernet, Cartelier, M. Denon, David et Gros lui-même.)

Combat de chevaux et d'ours ; léger croquis sur papier blanc.

Traits de quelques figures projetées pour la *bataille de Nazareth.*

Reddition d'Ulm ; croquis à la plume.

Autre croquis pour l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême.*

(Ce tableau fut composé presque entièrement sur la toile.)

Portrait de Masséna, peint sur taffetas.

(C'est un *fixé* fait en Italie. — J'en ai parlé.)

L'Arcadie, paysage, avec deux figures auprès d'un tombeau sur lequel sont inscrits les mots : *et in Arcadia ego.*

Portrait en miniature de Gros dans sa jeunesse.

(Ce portrait, très-fin de couleur et très-curieux, a été toujours attribué au peintre lui-même. Il est de madame C....)

Étude de torse, par Gros. Cette belle étude remporta le second prix.

(Le premier fut donné à Landon.)

Divers dessins d'atelier.

La prise de l'île de Caprée par le général Lamarque, dessin à la plume.

Petit profil du général Bonaparte en Italie.

(Ce simple trait, sur un chiffon de papier, est rempli de caractère et d'un grand prix.)

M. le docteur H. Larrey possède, comme je l'ai dit, le dessin au crayon, sur une vaste feuille de papier, de la première pensée des *Pestiférés de Jaffa.*

M. Carrier a des études peintes pour les *génies* de la Coupole, et un *Christ en croix*, fort belle copie de Gros, d'après Rubens.

Madame de Laverne possède un beau croquis de l'*Ariane*, et un dessin aux deux crayons du groupe de Louis XVIII et de la duchesse d'Angoulême pour la *Coupole*.

M. de Laverne fils a une jolie ébauche du portrait de madame Gros; grand. natur.

M. Palmery a une répétition du *François Ier et Charles-Quint*, tout entière de la main de Gros.

(Cette répétition est peut-être supérieure au tableau lui-même, sous le rapport de l'exécution.)

Le musée du Louvre renferme, en tableaux de Gros :

Le Champ de bataille d'Eylau.

François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis.

En dessins :

François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis.

Haut. : 0 m. 41 c. Larg. : 0 m. 26 c.

(Dessin à la plume.)

L'Incendie de Moscou, après la prise du Kremlin.

(Magnifique dessin sur papier teinté ; c'était le projet d'un tableau qui n'a jamais été fait.)

Timoléon assistant au meurtre de son frère.

(Ce dessin et le précédent ont été donnés au Musée du Louvre par madame Gros.)

Le Musée de Versailles renferme :

Les Pestiférés de Jaffa.

La Bataille d'Aboukir.

La Bataille des Pyramides.

La Reddition de Madrid.

L'Entrevue des deux Empereurs.

La Nuit du 19 au 20 Mars.

Le portrait de Charles X à cheval.

P.-S. — Le portrait peint de Bonaparte à Arcole est dans le cabinet de M. Hoguet.

L'atelier de Gros était situé rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, vis-à-vis le célèbre *Café Procope*. Le local de cet atelier était précisément l'ancien foyer de la salle de spectacle de la Comédie-Française, de celle où furent joués Racine et Molière, et qui avait donné son nom à la rue que l'on appelle encore rue de l'Ancienne-Comédie.

L'école de Gros avait été la continuation de celle de David; elle avait le même massier (1). Beaucoup de peintres distingués sont sortis de cette école : MM. Debay, Delestre, Adolphe Brune, Féron, Coutan, Court, Larivière, Chopin, Destouches, Camille Roqueplan, Bonington, Carrier, Bellangé, les deux Hesse, Pérignon, Riesener, Eugène Lami, Robert Fleury, Signol. — MM. Paul Delaroche et Charlet, qui furent aussi élèves de Gros, sont les seuls qui aient ouvert une école à leur tour.

Le plus chéri des élèves de Gros, celui qui reproduisait le plus fidèlement sa manière, c'était M. Debay. La copie des *Pestiférés de Jaffa* que nous avons vue à la vente de Gros, et qui fut rachetée par M. Debay lui-même, pouvait être considérée comme une répétition du maître, tant elle était juste de ton et d'effet. M. Debay exécuta aussi une fort belle copie du *François Ier et Charles-Quint*. Cette copie a été donnée à l'église de Saint-Denis. Le maître en fut tellement satisfait qu'il n'hésita pas à la signer, et comme on lui disait : Voilà une belle copie de vous, vous y avez sûrement travaillé, « Oui, répondit Gros, j'y ai travaillé, car je l'ai signée. » On n'en pouvait faire un éloge plus délicat.

(1) Le *massier* est celui qui surveille l'atelier en l'absence du maître. Il administre les fonds de la *masse*, qui sont employés aux frais généraux d'entretien de l'atelier et au paiement des modèles. On donne aux modèles 20 francs par semaine. Les femmes ont 25 francs. La pose est de cinq heures par jour, sur lesquelles le modèle a quatre quarts d'heure de repos.

Le plus célèbre *massier* du temps est M. Poisson, peintre lui-même. Il a été successivement le massier de David, celui de Gros, celui de M. Paul Delaroche, chez qui nous l'avons connu. — Il exerce aujourd'hui ses fonctions dans l'atelier de M. Gleyre.

GÉRICAULT.

GÉRICAULT.

L'homme qui passe pour avoir donné en peinture le signal de la réforme est sorti de l'atelier de Guérin; de sorte que le plus pur représentant de l'art classique a vu grandir dans le sein même de son école le principe de cette réaction violente qu'on appela bientôt le romantisme, et qui n'était encore, dans Géricault, qu'un retour à la réalité forte et simple. Chose étrange! le premier qui protesta contre les nudités grecques et contre la race d'Agamemnon, avait été formé par le peintre de *Phèdre*, de *Clytemnestre* et du *Sacrifice à Esculape!*

Gros avait prêté un sentiment héroïque à la vé-

rité de l'action même vulgaire; il avait vu le côté humain de la noblesse que David enseignait. Géricault devait continuer ce mouvement, mais en osant davantage, en poursuivant la réalité plus loin encore, en y découvrant une poésie profonde, et surtout en rompant, d'une manière absolue, avec la tradition antique dans ce qu'elle avait d'antipathique au génie français. Fils d'un avocat de Rouen, Géricault était né dans cette ville en 1791. Malheureusement pour lui, sa naissance fut aussi prématurée que sa mort. S'il fût venu au monde quinze ans plus tard, il eût pu jouir, dès son vivant, de la gloire que lui méritaient ses œuvres; mais son génie se produisit avant l'heure, et il mourut à l'âge de trente-trois ans, mal apprécié encore, compris seulement d'un petit nombre, et dédaigné de tous ceux qui étaient alors les oracles du goût. Maintenant qu'on a vu disparaître ces dissidences passionnées dont les œuvres de Géricault furent l'objet, ces stériles distinctions qui furent soutenues avec tant de fougue et d'acharnement, il est permis de mesurer la valeur de ce grand peintre, de raconter sa vie si courte et ses travaux si tôt interrompus.

Géricault fut destiné à une éducation soignée et littéraire. Il avait quinze ans lorsque son père le fit entrer au Lycée Impérial, aujourd'hui Collége Louis-le-Grand. Il lui arriva là ce qui arrive à toutes les âmes bien trempées. Ses goûts dominants se révélèrent avec énergie, et il en fut tourmenté au

point qu'il ne put achever ses études classiques, impatient qu'il était de peindre, et de peindre des chevaux. Car les chevaux étaient une passion pour lui dès l'enfance. Dans ses jours de sortie du lycée, il allait au manége, ou bien il courait chez Franconi, qui était à ses yeux le plus grand des hommes. Il le regardait avec admiration et ne l'approchait qu'avec une sorte de respect, content s'il pouvait s'aboucher avec un tel personnage! Enfant naïf, il épiait à la porte des grands hôtels la sortie des duchesses, et, comme M. Dorcy me l'a raconté, il était tellement charmé à la vue de ces Mecklembourgeois à haute encolure qui traînent les équipages de luxe, qu'il les suivait longtemps des yeux et des jambes, comme les gamins de Paris suivent les tambours.

Quand il eut dix-sept ans, il quitta le lycée pour entrer dans l'atelier de Carle Vernet, où il devait trouver à satisfaire sa double prédilection pour la peinture et pour les chevaux; mais il ne voyait là que des types fins et maigres, des chevaux de main, des coureurs, et il se sentait porté de préférence pour les races vigoureuses, sans doute en mémoire de sa Normandie et des robustes cavales du Poussin. Sorti de chez Vernet, Géricault se présenta dans l'école de Guérin; mais il y apportait des préoccupations de coloriste qui devaient paraître ridicules à l'académicien austère. Géricault ayant fait ses premières études au Musée, y avait tout de suite copié des Rubens, audace inouïe pour ce temps là;

de sorte qu'il arrivait avec des tons roses, des formes maniérées et beaucoup de hardiesse, dans ce sanctuaire des contours académiques, des figures sculpturales, des sages, des héros et des dieux. Dans un milieu pareil, le jeune homme se sentait mal à l'aise; il avait conçu l'espoir de devenir quelque jour un peintre illustre, et son maître affectait de n'y pas croire. Bien plus, il lui conseillait de renoncer à la peinture, soit qu'il eût en effet cette pensée, soit qu'il voulût ainsi venir en aide aux répugnances que manifestait pour cet art le père de Géricault. Tout cela le blessait, mais ne le décourageait point. Au sortir de l'atelier de Guérin, il compléta son éducation par la lecture des poëtes anglais, par l'étude de l'italien, de la musique, et par sa présence assidue aux cours d'antiquités. Il se mit aussi à peindre d'après les maîtres, cherchant à surprendre leur style ou à s'en inspirer. Il avait fait chez Guérin la connaissance de plusieurs de nos grands artistes d'aujourd'hui : Léon Cogniet, Eugène Delacroix, les deux Scheffer, Henriquel Dupont, Champmartin; et il s'était lié particulièrement avec M. Dedreux Dorcy, excellent homme, praticien fort distingué, le plus habile, dans ce temps-là, de la classe de Guérin, mais qui, ayant de la fortune comme Géricault, se sentait disposé à la dépenser largement avec lui, fût-ce même au détriment de son art.

Géricault était alors un beau jeune homme, d'une taille au-dessus de la moyenne, élégant et bien fait,

aimé des femmes et les aimant, remarqué déjà aux courses du Champ-de-Mars. De nos jours, c'eût été un membre du club des jockeys, un ami de lord Seymour, un des héros de Chantilly et du *steeple-chase*, un *lion* enfin, dans tout l'éclat du mot; mais les plaisirs, les folles cavalcades, ne nuisaient point aux études de Géricault... que dis-je? ils fournissaient matière à ses observations favorites, et c'était le peintre, en lui, qui allait au bois.

Du reste, son père et sa famille étaient si contraires à ses goûts pour la peinture, qu'il n'avait pas même d'atelier à lui. Il peignait tantôt chez M. Dorcy, tantôt chez d'autres camarades. En 1812, il loua provisoirement un magasin vacant sur le boulevard Montmartre, en face des Panoramas, et c'est là qu'il peignit le *Chasseur de la Garde*, portrait équestre de M. Dieudonné, dans son costume de lieutenant des guides de l'Empereur. Je ne connais pas de peinture plus saisissante, plus fière. Le cavalier porte un colback et une culotte de daim collante. Retourné vers le spectateur, il tient un sabre courbe et semble commander la charge. Le terrain est difficile, pierreux et tellement escarpé, que le cheval y fait un écart très-hardi, mais très-naturel; on dirait que son fer retentit sur le roc et va en faire jaillir le feu. Le vent agite le plumet du colback et emporte la pelisse aux manches volantes, qui sert à remplir le vide de ce côté, car la composition se porte sur la toile en diagonale. L'écuyer est solide,

parfaitement d'aplomb et calme sur ce coursier qui s'emporte et se cabre. A droite, sous les pieds du cheval, on aperçoit une mêlée qui rappelle les plus chaudes rencontres de Bourguignon; des affûts brisés, des hussards chargeant à bride abattue, se projettent sur la flamme d'un éclat d'obus. A gauche, ce sont d'autres cavaliers fougueux qui occupent le fond. Le ciel est orageux, comme il sied à une composition aussi mouvementée, de sorte que l'impression du tableau est une, et par cela même profonde et impossible à oublier. Le cheval est gris-pommelé sur la croupe; sa tête est fière et pleine de feu; sa queue est nerveuse et largement enlevée.

Qu'on se figure l'effet que dut produire sur les vieux peintres cette œuvre hardie, où l'impétuosité du disciple se mêlait pourtant à la gravité du maître. « D'où cela sort-il? s'écria David, un peu troublé; je ne reconnais pas cette touche. » Et en effet, on pouvait remarquer une certaine sobriété magistrale dans cette peinture qui avait aussi tout le feu de la jeunesse, et dont l'auteur n'avait que vingt ans. Pas de clinquant dans les accessoires de ce riche costume; pas de coquetterie dans le rendu des parements, des boutons, de toutes ces lourdes broderies de la veste. Si la noble et pâle figure du cavalier ne se détache pas assez de ce qui l'entoure, et ne paraît pas suffisamment modelée, c'est qu'elle se trouve du même ton que la passementerie de l'uniforme. Mais aussi que d'élan, que de poésie

dans cette composition, dont le motif était si simple! C'est là le portrait comme l'ont compris Van Dyck et Velasquez, toutefois avec un accent d'originalité, un mouvement nouveau, une harmonie particulière, quelque chose qui ne ressemble à rien de ce qu'on a vu. La touche est aussi mâle que l'action, et le pinceau aussi fier que le modèle. Voilà un portrait équestre qui est à lui seul toute une épopée. Et cela est si vrai, qu'en voyant ce cavalier vous êtes tout entier à la bataille dont il fait partie; votre âme est saisie par ce grand tumulte qui règne sur la toile depuis le sol jusqu'aux nuages.

Tels furent les débuts de Géricault. Le *Chasseur de la Garde*, qui orne aujourd'hui le salon rouge au Palais-Royal, causa dans le monde plus d'étonnement que d'admiration. Mais Géricault venait de prendre sa place. Gérard, Gros, Guérin lui-même, ne s'y trompèrent point. Le tableau qui fait pendant au *Chasseur*, dans ce même salon du Palais-Royal, est le *Cuirassier blessé*, que Géricault termina en peu de jours, pour avoir quelque chose à exposer au salon de 1814. C'est un soldat démonté, qui retient son cheval par la bride sur un terrain glissant et incliné. Le cheval est bai-brun, et sa tête est d'un type qui rappelle ceux de Gros. En dépit du raccourci, la croupe touche presque à l'encolure, et l'étroitesse de la toile semble avoir fait en cet endroit sacrifier la rigueur des proportions; le malheureux cuirassier lève les yeux au ciel et n'y voit que des nuages noirs,

lourds, métalliques, légèrement bordés d'une lumière sinistre. Embarrassé dans ses bottes à l'écuyère, affaibli par sa blessure, il plie sous le poids de sa détresse. D'une main il tient le mors de son cheval cabré; de l'autre il s'appuie sur son sabre. Sa tête, d'une expression énergique, mais désolée, est tout entière dans le sentiment de certains modèles de la *Bataille d'Eylau*. Tout cela, du reste, est dans des proportions colossales. Le paysage est sans doute celui de la Russie, car c'est un fond triste, indécis et sombre. On sent qu'il y a là une allusion à quelque grand malheur, et la chose est aussi belle par ce qu'elle ne dit pas que par ce qu'elle exprime. On devine le désastre de toute une armée derrière ce simple soldat qui appelle la mort en maudissant la fortune. Une fois qu'elle a passé par la tête de Géricault, cette vulgaire donnée s'est transformée en un drame; elle a revêtu l'émotion d'une poétique histoire. Pour faire un héros, le peintre n'a eu besoin que d'un cuirassier.

Ce fut dans l'intervalle des deux expositions, en 1813, que Géricault fit à Versailles ces deux superbes études de croupes et de poitrails qui sont aujourd'hui dans le cabinet de lord Seymour, où nous les avons vues. L'*Étude de croupes* est un chef-d'œuvre de naturel. Les diverses attitudes que prend le cheval au râtelier, s'appuyant négligemment, et non sans coquetterie, tantôt sur une hanche, tantôt sur l'autre, quelquefois râclant le sol nonchalam-

ment de la pointe d'un de ses sabots, ces caprices de pose, ces mouvements inquiets de la queue, toutes ces nuances si sensibles et pourtant si fines, Géricault les a rendus avec un bonheur inouï. Ce sont des étalons de toutes les espèces, de toutes les tailles, de tous les tons : gris-moucheté, alezan, bai-brun, soupe de lait... les connaisseurs y retrouvent avec plaisir tous ces divers poils. On y reconnaît aussi l'atmosphère chaude et grasse des haras, et jusqu'à cette propreté de la paille, particulière aux écuries bien tenues. Quant à l'*Étude de poitrails*, c'est une série de sept chevaux rangés sur un cadre oblong d'environ un mètre de longueur, et tous admirables par leur fierté et leur élégance. Ces chevaux, vus de front et par conséquent en raccourci, présentaient une suite de difficultés, les plus ardues certainement que puisse aborder un dessinateur. Géricault s'en est merveilleusement tiré, sans effort apparent et comme du premier coup. Évidemment, le peintre qui étudiait ainsi les chevaux les connaissait déjà bien. Il y a notamment, vers le milieu, un cheval *isabelle* qui est d'une imitation inimitable; impossible de nous faire repasser plus fidèlement par l'impression que ressent tout homme bien organisé à la vue d'un beau cheval.

Mais une remarque toute particulière nous a été suggérée par la longue contemplation de cette précieuse étude. Les peintres qui ont fait des chevaux ne paraissent pas s'être occupés jusqu'ici de la robe

du cheval. Gros, lui-même, ne s'est pas écarté sur ce point de la convention généralement adoptée. Ses chevaux n'ont d'autre tissu que le grain de la toile ou l'épaisseur de la pâte. Géricault, dans une simple étude, s'est cru obligé à de plus grands scrupules, et sur la toile dont nous parlons, il est facile de reconnaître jusqu'à la nature et à la marche du poil. On distingue les endroits où le poil est couché de ceux où il se relève pour changer de direction ; et, par exemple, sur un cheval brun dont le chanfrein est éclairé d'une longue traînée blanche, on peut voir, rendu par un rare et charmant artifice de pinceau, ce mouvement du poil qui se rassemble entre les deux sourcils, pour, de là, se diviser et s'étoiler sur la tête.

Au lieu de continuer ses fortes études, Géricault abandonna tout à coup la peinture pour s'engager dans les mousquetaires. On était en 1814, et il y avait alors autour des Bourbons revenus au trône une sorte de jeunesse dorée, qui s'était organisée en corps d'élite pour témoigner de son dévouement à la dynastie restaurée, et aussi pour le secret plaisir de se distinguer par un magnifique uniforme où l'or se mêlait à l'écarlate. Géricault avait beaucoup d'amis parmi ces jeunes aristocrates, et ils lui persuadèrent de quitter ses pinceaux. Quoiqu'il eût un caractère énergique et même entier, en ce sens que sa volonté, lorsqu'il en avait une, s'imposait aisément, Géricault était naïf, bon camarade ; il se laissa

facilement séduire et entraîner. En le prenant par son côté artiste et chevaleresque, en flattant ce grand amour qu'il avait pour l'action et pour tout ce qui est périlleux ou inattendu, on lui fit désirer de porter ce dolman qu'il avait peint en maître, et de se vouer à cette vie de parade où figurerait avec éclat un écuyer de sa tournure et de sa vigueur. A peine mousquetaire, Géricault se repentit de sa faiblesse; il s'aperçut qu'il entrait beaucoup de morgue et de vanité dans cette dévotion bruyante à la monarchie; mais, loyal et fidèle, il accompagna Louis XVIII en exil quand vinrent les Cent-Jours, et il resta sous les drapeaux jusqu'au licenciement de son corps.

Rendu à sa palette, le vélite royaliste ne songea plus qu'à se replonger dans l'étude. Plein d'une admiration exaltée pour les tableaux de Gros, il passait des heures entières à les contempler; et l'on assure qu'il paya jusqu'à mille francs le droit d'exécuter une copie de la *Bataille de Nazareth*. Il ne prononçait ou n'entendait prononcer le nom de Gros qu'avec respect, et il parlait de ses œuvres sur le ton de l'enthousiasme, paraissant désespérer d'atteindre jamais à une pareille hauteur. Quant aux chevaux, pourtant, Géricault me semble être allé plus loin que Gros lui-même, sous un seul rapport; Géricault est le premier peintre qui, après avoir observé les diverses races du cheval, ait fini par en trouver la véritable expression dans ce qu'elle a de plus générique. Carle Vernet a choisi les chevaux

fins, Horace, les chevaux de troupe; Gros a fait le cheval arabe de pur sang; Vandermeulen avait représenté le cheval danois à large croupe; Van Dyck, le cheval espagnol à tête moutonnée : Géricault est peut-être le seul qui ait peint le Cheval. Quoi qu'il en soit, rien ne fait plus d'honneur à Géricault que cette franche admiration qu'il professait pour les ouvrages d'autrui. Elle prouve que son âme était incapable de jalousie; et nous savons même, sur ce point, qu'il poussait la droiture jusqu'à l'ingénuité. Quand il avait découvert quelque beauté dans les travaux d'un artiste, il éprouvait un sincère plaisir à les mettre en relief. Il lui arrivait même souvent, tant il y avait de candeur dans sa loyauté, de copier avec les soins les plus assidus des ouvrages médiocres et de gens qui lui étaient bien inférieurs, par cela seul qu'il avait su y démêler des qualités précieuses, qui eussent échappé à d'autres yeux que les siens. On le vit copier à l'huile, jusqu'à trois fois, de simples aquarelles qui n'avaient rien de remarquable, si ce n'est un petit coin de ciel, un accident de terrain..., que sais-je? des cavaliers fuyant dans le lointain, et qu'il aurait voulu saisir dans toute la justesse de leur fugitive allure.

Cependant, il ne suffisait plus à Géricault d'avoir étudié en France; il crut devoir payer son tribut à cette mode ancienne (que les humoristes appellent un préjugé) du voyage en Italie, consécration dont tous les talents avaient alors besoin, et dont Lesueur

s'était bien passé. Ce fut en 1817 que Géricault partit pour l'Italie, et l'on assure que des chagrins intimes contribuèrent à lui inspirer le désir de visiter les solitudes de la campagne de Rome. Arrivé dans cette patrie des dessinateurs illustres, Géricault s'y modifia profondément. Il s'éprit des fresques de Michel-Ange et de tant d'autres ; ces tons effacés des peintures d'église, auxquels ont enlevé tout leur éclat, la vétusté, la fumée des cierges, l'altération de la couleur elle-même, tout cela le séduisit. Mobile et impressionnable, il commença à douter de sa force ; il se demanda ce qu'il était en présence de ces colosses que la distance grandit encore, et il se mit à faire *gris* et *brun* de propos délibéré. Revenu d'Italie, Géricault se moquait déjà de la couleur ; il plaisantait, sinon Rubens lui-même, du moins ses adeptes, et il parlait des tons *roses* avec une légèreté ironique et un sourire de dédain. Tant il est vrai que voir l'Italie n'est bon qu'à certains hommes qui, n'ayant rien à perdre, ne peuvent que gagner à la fréquentation de tant de belles choses si habilement rassemblées ; leur petit patrimoine s'augmente d'une foule de larcins que la critique ignore, ou dont elle ne s'occupe point, et lorsqu'ils reviennent en France, c'est avec une aptitude extraordinaire pour les *Vierges*, les *Martyrs*, les *Assomptions*, ayant dans la tête un si grand nombre de Saint Joseph et d'enfant Jésus, que le conseil-général de leur département ne leur votera jamais assez de

commandes et de subventions. Les hommes forts, au contraire, risquent beaucoup de perdre leur originalité au contact de tous ces morts célèbres, avec lesquels il n'est plus possible d'entrer en discussion, et qui imposent leur beauté à qui les contemple. Quelques génies du Nord ont pu visiter impunément Florence, Sienne, Rome, admirer Giotto, le Pérugin et Simon Memmi, au besoin, mais revenir avec leurs défauts, c'est-à-dire avec leur nature propre. Rubens, par exemple, est resté Flamand, avec un peu plus de noblesse. Poussin, quoiqu'il ait passé à Rome la plus grande partie de sa vie d'artiste, a su conserver la tradition française, dont il était la plus puissante personnification. Mais cela n'arrive qu'aux génies robustes, à ces hommes qui ont une si forte consistance, que leur moral, comme leur physique, s'acclimate partout, sans pour cela se transformer. Géricault, avec sa nature nerveuse, ouverte aux impressions, dut subir facilement les influences extérieures. Il crut devoir abdiquer, en effet, ses qualités de coloriste. L'altération momentanée qu'en éprouva son talent fut si notable, qu'il n'osait déjà plus faire des chevaux *nature*, dominé qu'il était par le souvenir de ces chevaux à la tête pensive, tels qu'on en voit dans les tableaux de Jules Romain ou dans l'*Attila* de Raphaël, chevaux singuliers dont le seul tort est de paraître prendre part au sujet ou s'intéresser au pape.

Enfin l'occasion se présenta pour Géricault d'en-

treprendre une vaste composition et de prendre rang parmi les maîtres. Il choisit pour sujet le *Naufrage de la Méduse,* dont l'affreux récit, vingt fois réimprimé, occupait alors tous les esprits : terrible sujet, qui convenait parfaitement au caractère particulier de son génie. Il s'y prépara, du reste, par les plus sévères études. Il s'inspira de l'aspect de la mort, chercha des figures désolées, et ne craignit pas de parcourir les hôpitaux pour y surprendre les altérations de la douleur et l'image du désespoir. Il dut même quelques préparations anatomiques à l'obligeance de M. Dumoustier, depuis renommé par ses travaux en phrénologie.

Quiconque a visité le Louvre connaît le *Naufrage de la Méduse.* Ceux qui n'ont jamais vu cette grande machine peuvent s'en faire une idée d'après la gravure de Reynolds. C'est une scène d'horreur éclairée par un rayon d'espoir. Quinze malheureux, à la peau livide, à moitié nus, les yeux caves et la mine farouche, sont rassemblés par groupes sur un radeau disjoint et envahi par la mer. De cent quarante-huit personnes qui avaient été confiées à cette frêle embarcation, il ne reste que ces quinze hommes, nourris depuis huit jours avec la chair de leurs semblables morts de faim ou tués à coups de sabre dans une révolte qui était venue s'ajouter à tant de malheurs. Tout à coup le canonnier ayant aperçu à l'horizon un bout de voile, a poussé un grand cri, et tous, comme des cadavres galvanisés, se lèvent en étendant les bras

vers le côté où apparaît le navire. Ceux qui ont conservé quelque force cherchent à se hisser sur des tonneaux pour agiter du linge en signe de détresse, de manière que toutes les figures du tableau suivent un mouvement général d'ascension, jusqu'au point le plus élevé, où est l'espérance. Quelques-uns pourtant, n'ayant plus qu'un souffle de vie, restent couchés sur les ais du radeau, à demi portés par les vagues. Ici un jeune homme en délire s'arrache les cheveux, en se roulant sur les planches. Là un vieillard, tenant sur ses genoux son fils mort, demeure muet, immobile et comme foudroyé. Sourd à la voix de ses compagnons qui l'avertissent de la délivrance, indifférent à la vie et le cœur fermé, il regarde d'un œil fixe les flots de la mer, qui vont être la sépulture de son fils, sépulture éternellement agitée par les tempêtes, et où la tombe n'a point de repos!

Que les moribonds soient du même ton que les morts; que les draperies, les voiles, le mât, les cordages, soient d'une couleur uniforme, il faut en féliciter le peintre, puisqu'il n'avait pas d'autre moyen, dans un pareil sujet, d'arriver à cette sombre harmonie, si nécessaire à la puissance de l'émotion. L'unité, voilà le secret des impressions fortes, et Géricault l'a si bien compris, qu'aucun de ses épisodes ne divise l'intérêt ou ne distrait l'attention, et si vous revenez souvent à cette tête pétrifiée du vieillard, c'est qu'elle résume à elle seule toute la catastrophe.

C'est un nègre qui est peint au sommet de la toile, s'épuisant à faire des signaux avec des lambeaux de draperies. Mais quoi! ce nègre n'est plus à fond de cale, et c'est lui qui sauvera l'équipage! N'admirez-vous pas comme ce grand malheur a tout à coup rétabli l'égalité parmi les races? C'est un pauvre esclave qui va délivrer tous ces hommes qui l'ont asservi et dédaigné, et cela se passe sur cette même côte du Sénégal où l'on va prendre ses frères pour les conduire en servitude! Noble idée que celle d'avoir ainsi renversé les rôles! Géricault, lorsqu'il est mort, méditait une grande composition représentant la *Traite des Nègres*, et ce n'est pas sans intention qu'il a placé un de ces parias au point culminant de son tableau.

Et ne croyez pas que les idées du peintre ne sont qu'un prêt généreux de la critique. Ne croyez pas que c'est l'imagination de l'écrivain qui de ses propres trésors enrichit l'artiste, en attribuant à celui-ci des beautés dont le mérite ne lui appartient point. Les intentions que votre œil découvre en un tableau y sont bien réellement, soyez-en sûrs. Seulement, il est dans la condition du peintre de reproduire quelquefois la pensée de son temps sans en avoir la conscience. Préoccupé de la forme, il peut arriver que le fond lui échappe à lui même; il traduit, en les oubliant, les idées qui ont traversé son esprit et qui sont dans l'air. On dirait que c'est le génie de son époque qui a tenu le pinceau. C'est ainsi que le grand

peintre exprime plus d'une fois des pensées qu'il ignore, semblable à l'écho de la montagne, qui répète les cris de l'homme et qui n'en sait rien.

On a reproché à Géricault de n'avoir pas indiqué la nation et la condition de ses personnages. Sont-ils Grecs ou Romains, a-t-on dit? sont-ils Turcs ou Français? Sous quel ciel naviguent-ils? A quelle époque de l'histoire ancienne ou moderne se rapporte cette terrible catastrophe?—Le reproche serait grave assurément, si l'exactitude historique était la première condition d'un bon tableau. Mais, en vérité, ce serait un pauvre scrupule que de se croire tenu à une très-grande fidélité de costume, lorsqu'on peint un drame quelconque, fût-il emprunté à une histoire récente. J'imagine qu'il se trouvera, parmi ces naufragés, quelqu'un qui dressera le procès-verbal de ce désastre, et empêchera ainsi qu'on ne le confonde avec ceux de Bentekoë ou de tout autre. M. Corréard écrira le journal du naufrage; Géricault, lui, en sera le peintre. Quand on tient une palette, le premier soin n'est-il pas d'émouvoir? Comment, d'ailleurs, indiquer le costume de tous ces personnages? Pense-t-on qu'il eût été facile de le reconnaître sur ce radeau submergé, où quelques malheureux, à peine couverts de vêtements en lambeaux, attendaient une mort sans secours et sans témoin, n'ayant déjà plus rien d'humain que leur infortune?

Eh! qu'importe, après tout, que ce soient là des

Grecs ou des Romains, des Turcs ou des Français? Ce sont des hommes, et c'est par là que leur misère nous touche. Car si le spectacle d'un naufrage nous intéresse, c'est parce que chacun de nous se souvient d'avoir couru de pareils dangers, ou se croit exposé à les courir. Le peintre a donc rempli son but, qui était, non pas d'imiter par le pinceau les catastrophes de la mer, mais d'arriver, en les imitant, à exciter dans notre âme une grande terreur.

Il manque au *Naufrage de la Méduse* l'immensité de la mer. Le peu qu'on en voit, il est vrai, est d'une beauté rare. Jamais je n'ai vu mieux peindre les eaux de la mer, ces eaux lourdes, profondes, où les corps ne s'enfoncent que lentement, et qui, dans les temps d'orage, perdent leur transparence, au point qu'on peut presque dire sans exagération qu'elles ont une apparence de solidité; mais cette exécution magnifique ne rachète pas l'absence de l'impression que produirait l'aspect de l'Océan se mêlant au ciel de toutes parts.

....Pontum undique et undique pontum.

Je voudrais y voir l'homme plus petit et la nature plus grande : la lutte serait plus inégale et partant plus terrible. Eugène Delacroix l'a parfaitement senti lorsqu'il a composé cette dramatique *scène de naufrage* qu'il exposa au salon de 1841. En isolant sa barque, en évitant de lui donner un point d'appui sur les bords du cadre, il semble avoir pro-

fité de l'erreur de Géricault, et n'avoir dégagé sa perspective que pour augmenter l'effroi qu'il voulait produire en nous. Du reste, dans la *Méduse*, on devine la mer rien qu'à voir agiter dans l'air la draperie qui appelle au secours. Cette seule action ouvre à l'esprit comme aux yeux l'étendue des abîmes, et donne à l'espace des proportions infinies. L'imperceptible voile qu'on croit apercevoir au loin ajoute encore à cette immensité de l'horizon qui serre le cœur, sans parler de ce qu'il y a de poétique dans cette image de l'espérance que les yeux de l'homme poursuivent toujours, quelque lointaine et insaisissable qu'elle soit.

L'exécution du *Naufrage de la Méduse* est aussi belle que la poésie en est saisissante et terrible. Sous le rapport du faire, cette toile est un des ouvrages les plus saillants de l'école française. Elle est traitée dans une grande manière avec la facile largeur des Jouvenet, mais avec plus d'intensité. La touche est sûre et ferme comme celle de Gros, et l'admirateur passionné de ce grand maître a su appliquer le précepte que Gros avait toujours à la bouche, et qui est, d'ailleurs, si difficile à suivre : *Toucher et laisser*. Du reste, la pratique de Géricault tranche sur toute la peinture de l'école de David, laquelle ne s'est permis d'épaisseur que dans les lumières, afin de doubler ainsi la différence du relief, mais surtout dans la crainte d'ôter aux ombres leur transparence. Géricault, en s'écartant de ces prin-

cipes, a donné à sa peinture la vigueur de l'aspect et la solidité qui résiste aux effets du temps.

Géricault était modeste comme il sied à tout homme bien élevé; mais il avait toute la conscience, ou si l'on veut, tout le pressentiment de son génie, et l'on peut même dire, en ce sens, que sa modestie n'était qu'une forme de son légitime orgueil. S'il réclamait lui-même contre les trop grands éloges que ses amis accordaient à ses premiers ouvrages, c'est que ces ouvrages n'étaient réellement que très-peu de chose pour lui, en comparaison de ce qu'il avait rêvé. Le *Naufrage de la Méduse* n'était, à ses propres yeux, que la préface des grandes choses que couvait sa pensée; il n'avait fait par là qu'ouvrir cette série de sujets terribles où sa forte nature se complaisait, et par où il voulait émouvoir les hommes. Voilà pourquoi il ne pouvait entendre sans quelque dépit que l'on vantât son *Naufrage de la Méduse,* comme s'il eût craint qu'on ne prît cette toile pour le dernier mot de son génie. Quand il l'eut retirée de l'exposition, n'ayant pas d'atelier assez grand pour la recueillir (il l'avait peinte dans le foyer du théâtre Favart), il pria M. Léon Cogniet de vouloir bien s'en charger et lui donner asile dans son atelier de la rue Grange-aux-Belles, lui demandant cela comme une insigne faveur. On juge de quelle façon M. Cogniet, cet autre grand artiste, accueillit cette prière.

On ne peut, du reste, se faire un idée de l'étran-

geté des jugements qui furent portés en ce temps-là sur le *Naufrage de la Méduse.* La lecture des incroyables appréciations qu'on osa imprimer alors sur ce malheureux Géricault est faite pour décourager à jamais la critique. M. Gault de Saint-Germain, qui, à cette époque, était un des grands dispensateurs de la renommée en fait d'art, écrivait dans une notice, devenue aujourd'hui bien curieuse, ces lignes d'un haut comique, que nous transcrivons ici sans pitié : « Ce tableau me semble n'ê-
« tre remarquable que parce qu'il fixe l'attention.
« J'entends partout dire qu'il représente les naufra-
« gés de la *Méduse.* J'avoue que le mérite d'une
« cause aussi majeure échappe à mes observations.
« J'y cherche la crainte, la douleur, le regret, l'in-
« gratitude, l'espérance, le désespoir; je consulte,
« je médite, je demande sans cesse : Tableau, que
« me veux-tu? Pas un épisode pour répondre à mon
« désir, et toujours mon esprit retombe dans cette
« première impression du trouble que présentent
« des gens entassés entre la vie et la mort, sans co-
« loris, sans caractère, sans expression, et presque
« tous atteints d'une corruption anticipée. Quel que
« soit le mérite de ce morceau, en lui supposant le
« motif qu'on lui donne, il instruit trop peu, il ne
« touche pas assez pour me faire dire au milieu du
« salon : Ici, les malheureux trouvent des yeux qui
« les pleurent. »

Quant à Géricault lui-même, il n'attachait pas, je

le répète, une grande importance à son œuvre, et il hochait la tête quand on le complimentait. Un de nos amis, l'ayant rencontré au salon de 1819, lui montrait du doigt son *Naufrage* en lui disant : « Voilà de la grande peinture. — De la grande peinture, cela! reprit Géricault; mais c'est un tableau de chevalet! Ah! la peinture, comme je la voudrais, continua-t-il en s'échauffant, c'est la peinture avec des baquets de couleurs et sur des murailles de cent pieds. »

Les ouvrages de Géricault sont répandus çà et là dans les cabinets des artistes ou des amateurs. M. Eugène Delacroix possède plusieurs études de ce maître, notamment deux magnifiques copies de Rubens et de Paul Véronèse. Celle d'aprèsRubens témoigne évidemment des dispositions de Géricault pour la couleur. Elle est faite avec justesse pour les tons, quoique un peu plus froidement. Les demi-teintes y sont entre le brun et l'azuré, c'est-à-dire entre Jordaëns et Van Dyck. La copie d'après Véronèse est celle du plafond qui couronne une des chambres de Louis XIV à Versailles, plafond rempli de lumière et de mouvement, et dont les plus beaux effets de couleur sont savamment reproduits. On voit aussi dans le cabinet de M. Eugène Delacroix, une esquisse de *Jacob bénissant ses enfants*, et plusieurs têtes groupées en un même cadre, d'après Titien et Velasquez, têtes pleines de couleur et de vie, traitées d'un pinceau gras et ferme. M. Walferdin, physicien

distingué, possède plusieurs esquisses de la *Méduse*, dessins à la plume d'un grand prix, et qui nous révèlent les diverses modifications qu'a subies la première pensée de Géricault.

M. de Musigny, qui était fort lié avec ce grand peintre, a conservé précieusement quelques-uns de ses tableaux, et en particulier le *Chasseur d'élite*. Du reste, le moindre cartouche de Géricault a été recueilli avec respect. S'il lui est arrivé, pour immortaliser un séjour de quelques heures, ou pour laisser un souvenir à un ami, de peindre à la hâte un dessus de porte, ou bien de barbouiller l'enseigne d'un maréchal ferrant, par généreuse fantaisie, il s'est trouvé des amateurs qui ont soigneusement détaché de leur panneau ces ébauches inspirées, pour les mettre à l'abri des intempéries de l'air. Nous avons vu, par exemple, chez M. Ottoz, marchand de tableaux, un morceau de boiserie sur lequel Géricault peignit, pour M. Lebrun, son ami, la diligence de Sèvres, qu'il venait de voir passer du haut de la fenêtre. C'est une pochade des plus vives. Cinq chevaux lancés au galop emportent une de ces voitures qui desservent les routes de Paris aux environs. La diligence est arrivée à un tournant ; mais on la voit encore de profil, ainsi que les deux premiers chevaux. Les trois de l'avant-train ont déjà pris à gauche ; ils présentent leurs trois croupes, au-dessus desquelles apparaissent le raccourci de l'encolure et le mouvement des oreilles. Leur effort pour traîner la

voiture sur un terrain qui monte, en cet endroit, est parfaitement visible. Les deux autres sont aussi justes de dessin et aussi vrais de couleur que s'ils eussent été exécutés d'après nature. Toutefois, il est facile de voir, à la seule fougue du pinceau, qu'ils ont été faits de souvenir. La brosse de Géricault est allée aussi vite que les chevaux qui venaient de disparaître à ses yeux. Un nuage épais de poussière enveloppe toute la partie inférieure, et les roues ont cela de singulier, que le peintre a essayé d'imiter ce rayonnement mêlé que produit la vitesse, et qui fait illusion à l'œil. Faire du premier coup de pareils chevaux, c'est quelque chose de surprenant. Celui qu'on aperçoit tout entier, et qui est d'un blanc sale, est étourdissant d'exécution. Le collier, les brides, tout l'attirail de l'attelage, sont d'une exactitude merveilleuse, pour un tableau fait de mémoire. Cette rapide ébauche est d'ailleurs d'un coloriste, sinon par la richesse et l'éclat des tons, du moins par leur justesse, poussée à ce point que l'on se souvient de cette diligence, après l'avoir vue, comme le peintre lui-même s'en souvenait quand il la peignit.

On m'a raconté de Géricault une anecdote charmante, qui prouve que son amour pour les chevaux allait aussi loin que son habileté à les peindre. Passant un jour dans une des petites rues montantes qui conduisent au Louvre, Géricault trouva un charretier qui frappait ses chevaux en jurant; indigné des

mauvais traitements qu'on fait subir à ses pauvres modèles, le peintre s'en plaint vivement; mais, n'obtenant pour toute réponse que des injures et des menaces, il se précipite, furieux, sur le charretier, et en deux coups de main il le fait rouler aux pieds de ses chevaux. L'homme du peuple, reconnaissant la supériorité de la force, se releva tranquillement, et s'adressant à son vigoureux interlocuteur : « Puisque vous êtes si fort, lui dit-il, vous auriez mieux fait de pousser à la roue. » Frappé de cette profonde sagesse, et s'inclinant à son tour devant la supériorité du bon sens, Géricault se mit en devoir d'aider le charretier, et tous deux ils dégagèrent le char.

En 1820, Géricault partit pour l'Angleterre, où on lui inspira l'idée de faire une exhibition de la *Méduse*. Un Anglais y voyant l'objet d'une spéculation, fit venir à ses frais cette belle toile, et les bénéfices qu'il réalisa furent si considérables que Géricault n'eut pas moins de vingt mille francs pour sa part. C'est alors que le célèbre graveur Reynolds prit le dessin du *Naufrage de la Méduse*, d'après lequel il exécuta la gravure en manière noire que tout le monde connaît, et qui fut une seconde vie donnée au chef-d'œuvre. De son côté, en étudiant le cheval anglais, Géricault apprit à donner à ses chevaux plus de sveltesse et d'élégance. M. Eugène Delacroix nous a montré une petite sépia de cette époque, où Géricault a réellement atteint la perfection. Grâce et vigueur de l'animal, proportions exqui-

ses, sentiment des jointures sans exagération ni dureté, tout se trouve dans ce trésor inestimable.

Quand Géricault revint à Paris, sa santé était déjà un peu altérée. Ses lettres trahissaient même un fond de mélancolie et d'ennui. Il était tourmenté de désirs vagues et insatiables. Son affection pour ses amis était devenue plus vive, et il se plaignait continuellement de la rareté de leurs visites ou de leurs lettres. Susceptible à force de bon cœur, le soupçon d'être oublié par ses amis le blessait. S'ils demeuraient longtemps sans le venir voir, il leur écrivait quelque lettre cérémonieuse où il ne pouvait cependant conserver jusqu'au bout le ton fâché, laissant percer sa tendresse à travers les formes d'une politesse impossible. Il écrivait d'ailleurs avec esprit, parlait agréablement de toutes choses, et se relevait de ses découragements momentanés par des éclairs d'enjouement et des saillies charmantes. Il se moque très-plaisamment, dans une lettre à M. de Musigny, des journalistes qui ont jugé son *Naufrage de la Méduse* au point de vue politique. Il s'amuse beaucoup d'un libéral qui vante un pinceau patriotique, une touche nationale, et plus encore d'un ultrà qui l'accuse, dit-il, d'avoir calomnié, par une tête d'expression, tout le ministère de la marine. On n'a pas meilleur goût, ni plus d'esprit.

Il était dans la destinée de Géricault de périr victime de sa fougue et de son audace. Un jour qu'il chevauchait avec M. Horace Vernet sur les hauteurs

de Montmartre, son cheval, qui était rude et ombrageux (il n'en montait jamais d'autre), le désarçonna et le fit tomber violemment sur les reins contre un tas de pierres. Les deux pattes de son pantalon formaient, en guise de boucle, un nœud serré et dur, ce nœud lui fit une grave et profonde lésion. Il eût pu se guérir ; mais, impatient des lenteurs de sa convalescence, il aggrava son mal par d'imprudentes fatigues. Il voulut remonter à cheval et assister aux courses du Champ-de-Mars, où il reçut d'un autre cavalier un choc violent qui le força de s'abandonner de nouveau aux soins de ses amis. Malade, incapable de sortir, il resta une année environ chez M. Dedreux Dorcy, dans la maison rue Taitbout, n. 9 (1). Il passa tout ce temps à dessiner quand il pouvait, et à voir copier sous ses yeux des lithographies qu'il avait publiées à Londres, et qu'il faisait reproduire, tant parce que les épreuves étaient épuisées, que parce que le tirage avait été mauvais en Angleterre, et qu'il en espérait ici un meilleur. Il était, du reste, mélancolique et soucieux; il s'inquiétait de quelques dettes dont sa maladie même l'empêchait de s'acquitter. Ses amis, le colonel Bro et M. Dedreux Dorcy, voulant le tirer de cette inquiétude,

(1) Ces détails ne sont pas indifférents ; on aime à savoir où ont vécu les grands artistes, où ils sont morts Et à ce propos, il n'est pas sans intérêt de dire que l'appartement où mourut Géricault, dans la maison rue des Martyrs, n° 21, comme on le verra plus bas, fut habité immédiatement après par Béranger.

lui proposèrent de leur laisser vendre quelques-uns de ses tableaux; ils en firent, en effet, une spéculation fort heureuse, et réalisèrent en quelques jours treize mille francs. Ce fut pour Géricault un grand sujet de stupéfaction ; il ne pouvait croire qu'on eût reconnu tant de valeur à ses ouvrages, quand M. de Forbin, directeur du Musée, n'avait pas voulu donner cinq mille francs du *Naufrage de la Méduse*. Dans les scrupules de sa délicatesse, il accusait ses amis d'avoir abusé de la simplicité des amateurs!

Enfin, Géricault se rétablit et retourna joyeusement à son chevalet. Pour se remettre au travail, il fit à l'aquarelle une série de costumes orientaux, études remarquables qui sont maintenant pour la plupart en la possession de M. Étienne Arago. Il pensait sérieusement à exécuter de grandes compositions qu'il avait dès longtemps préméditées, dont les sujets étaient la *Traite des Nègres* et l'*Ouverture des portes de l'Inquisition*. Il allait se mettre à l'œuvre, quand tout à coup la maladie revint; elle fut bien longue et bien douloureuse. Géricault mourut dans la maison de son père, rue des Martyrs, le 18 janvier 1824, assisté par quelques amis, M. Dorcy, les colonels Bro et Brack, depuis généraux. La mort avait horriblement amaigri et altéré cette noble figure. Il n'est guère d'atelier aujourd'hui, où l'on ne trouve le masque en plâtre de Géricault, masque allongé, cave, osseux, et un peu souriant, dont l'expression est celle d'une douce ironie et d'un regret éternel.

A la mort de Géricault, M. Dedreux Dorcy, craignant de voir le *Naufrage de la Méduse* passer en des mains étrangères, l'acheta six mille francs. Des Américains se présentèrent bientôt qui offrirent à M. Dedreux Dorcy le double et le triple de cette somme; mais il repoussa noblement leurs offres, pensant qu'un tel chef-d'œuvre ne pouvait être à sa place que dans le Louvre. M. de Forbin revint alors sur son premier refus, et, comme si Géricault eût tout à coup grandi par la mort, le directeur des Musées royaux proposa à M. Dedreux Dorcy de lui racheter la *Méduse* au prix de six mille francs. L'œuvre de Géricault fut ainsi suspendue aux murailles du Louvre, à côté des Véronèse, des Rubens et des Poussin.

Géricault a été aussi un sculpteur habile. M. Lenormand nous apprend qu'il ébauchait au couteau, sur les murs de son atelier, des motifs dignes de la frise du Parthénon. M. le général de Brack possède, à Évreux, plusieurs sculptures de Géricault, entre autres l'ébauche d'un lion au repos, et un bas-relief en cire, représentant un cavalier antique. Le *lion* est d'un modelé puissant, et porte un caractère de majesté sauvage. Le bas-relief est un chef-d'œuvre sans prix, bien digne, en effet, de Phidias, mais toutefois d'un modelé plus ressenti que ne le sont les sculptures de l'artiste grec. Le cheval écorché qu'on trouve en plâtre chez tous les mouleurs, est un véritable traité d'hippiatrique, un modèle parfait qui prouve combien était profonde la science de Gé-

ricault, et combien était rare son aptitude pour la sculpture. C'est à Géricault sculpteur et peintre que M. Étex a élevé un mausolée de marbre. Il l'a représenté couché et accoudé sur son tombeau, ayant sur la tête une petite calotte grecque qui a trait à ses habitudes intimes, et enveloppé d'une draperie de convention. Les trois œuvres principales de Géricault sont rappelées en bas-relief sur le piédestal. Le *Naufrage de la Méduse* est figuré en bronze sur la face antérieure ; le *Chasseur* et le *Cuirassier* sont dessinés sur les faces latérales. On s'attendait à ce que Géricault, homme d'action, génie remuant et hardi, fût représenté debout sur sa tombe, comme David nous a montré Carrel. M. Étex, séduit peut-être par la pensée d'un contraste vulgaire, nous montre Géricault pensif et tranquillement couché sur ce tombeau où la mort l'a étendu avant l'heure.

Le nom de Géricault restera comme celui d'un réformateur, et, cependant, il n'a point exagéré, il n'est pas allé aux extrêmes. Son style a été ferme, accentué, parfaitement reconnaissable. On retrouve dans tous ses ouvrages la même énergie, le même relief, le même goût pour sculpter la forme, la même volonté de mettre en œuvre des éléments nouveaux, sans trop s'écarter pourtant des principes anciens. Un homme qui prenait quelque soin de sa chevelure, ne pouvait avoir pour mission d'enseigner l'indifférence sur le choix du sujet. S'il était le peintre du premier venu, c'était pour le relever et lui don-

ner du lustre. Sans préférer les types communs, il savait les accepter et leur imprimer ce caractère de force qui est un autre genre de noblesse. S'il voyait passer le cheval du camionneur, il le peignait volontiers dans sa puissante allure; mais c'était pour y découvrir des beautés imprévues, et pour ennoblir fièrement cette monture du peuple.

Géricault, encore une fois, est un novateur qui ne s'est pas cru obligé de dépasser le but pour le faire atteindre. Son influence fut un retour au bon sens; il comprit tout ce qu'il y avait de contraire à l'essence même de l'art de peindre, dans cette répétition éternelle du type grec, que David n'avait pu introduire parmi nous sans faire de la peinture une esclave de la statuaire. La sévérité du dessin une fois remise en honneur par ce grand chef, il ne restait plus qu'à émanciper l'école, à lui apprendre que les sources d'émotion, la poésie, la noblesse, ne se trouvaient pas seulement dans la sublime mais froide régularité enseignée par David. Géricault s'élança donc dans la voie déjà ouverte par le peintre d'*Eylau* et d'*Aboukir*. Et pourtant, sous une tout autre forme que les classiques, dans une manière plus humaine, plus hardie et plus robuste, Géricault se rattache, par un côté essentiel, à la même grande famille des peintres français. Sans doute, si après avoir contemplé au Louvre les tableaux de David, on se retourne pour voir le *Naufrage de la Méduse*, cela produit l'impression d'un coup de théâtre. Les deux

maîtres placés ainsi en regard, il en résulte un contraste immense. Entre ces demi-dieux immobiles et ces cadavres agités, il y a tout un monde, et cependant, de côté et d'autre, c'est la même intention d'ennoblir l'humanité, de prêter de la poésie à son histoire ou de nous intéresser à ses malheurs. L'un nous montre des hommes aussi beaux que les habitants de l'Olympe, l'autre les trouve assez beaux dans toute l'horreur de leur dénûment et de leur détresse. De Géricault à David, il n'y a que la différence de la poésie moderne à la convenance antique. Quelques marins sur un radeau, il semblerait que c'est là, tout au plus, le sujet d'un tableau de genre; et toutefois, quel puissant intérêt ne s'attache pas à ces matelots abandonnés, à ces esclaves sans nom! Ah! les personnages de Géricault n'ont pas besoin, pour nous émouvoir, de s'appeler Romulus! Ce grand artiste nous peint le drame tel que l'engendrent les combinaisons de la vie humaine, le drame tel que le font les hasards de la tempête, qui ne les arrange point pour le plaisir des yeux. Mais, je le répète, la forme seule a changé; le style est nouveau, les moyens d'impression viennent d'ailleurs; le fond est toujours le même. C'est toujours le génie particulier à cette nation, qui a fait planer sur un désastre vulgaire l'immense poésie qui l'élève aux proportions héroïques d'une Odyssée; je parle de cette image sublime de l'espérance, apparue si petite et si incertaine à l'horizon de la mer. Visitez

les autres écoles, allez à Madrid, à Rome, à Florence, à Venise; parcourez l'Allemagne, la Flandre, l'Angleterre, vous trouverez partout les merveilles de la forme, les triomphes de l'imitation et de la plastique, les bonheurs de la fantaisie, quelquefois même l'involontaire poésie de la beauté locale... mais nulle part vous ne trouverez cette prééminence de la pensée, qui est la grandeur de notre art, cette clarté admirable qui se laisse comprendre à la foule, qui parle à toutes les intelligences, à tous les cœurs, et devra un jour rayonner sur ces mêmes écoles, où nous allons, depuis si longtemps, chercher la lumière.

CATALOGUE

DES

OUVRAGES DE GÉRICAULT.

1812 SALON DE 1812.

Portrait équestre de M. D*** (*Dieudonné*).

(Au Palais-Royal.)

1814 SALON DE 1814.

Un Hussard chargeant.

Exercice à feu à la plaine de Grenelle.

Cuirassier blessé quittant le feu.

(Dans les salons du Palais-Royal.)

1819 SALON DE 1819.

Scène de naufrage.

1824 SALON DE 1824. — FEU GÉRICAULT.

Une Forge de village.

Un Enfant donnant à manger à un cheval.

CABINET DE M. MARCILLE.

Léda et le Cygne au bord d'un ruisseau entouré d'arbres mystérieux. — C'est une petite esquisse à l'huile, d'une superbe tournure et d'une vigoureuse couleur.

Deux Lions, du tableau de Rubens dans la série des Médicis du Louvre. Étude à l'huile.

Joueur de flûte, étude académique, d'une exécution toute magistrale.

Portrait d'homme assis dans l'attitude de la méditation. Esquisse à l'huile.

La Méduse, étude à la plume pour le grand tableau du Louvre, avec une composition différente : la barque qui doit sauver les naufragés est tout près d'eux.

(On sait que Géricault a retourné dans tous les sens la pensée de son tableau.)

Autre étude pour la Méduse, avec de nouvelles variantes.

Plusieurs études de fragments pour la même composition.

La Traite des Nègres, dessin très-important à la plume et lavé, pour le tableau dont il parlait sur son lit de mort.

Plusieurs études pour un Mazeppa.

Scène de brigands nus; grande composition avec de nombreux personnages.

Le Triomphe de Silène, lavé et rehaussé de blanc.

Deux autres études du même sujet, au crayon, avec des changements.

Jésus au jardin des Oliviers, composition pleine de sentiment, à la plume et vigoureusement lavée.

Lion couché, aquarelle que rappellent les études d'animaux de M. Eugène Delacroix.

Nègre à cheval, à la plume et lavé.

Homme nu retenant un cheval qui se cabre, magnifique dessin au crayon.

Un autre Cavalier, à la plume.

Plusieurs dessins d'hommes et de chevaux.

Enfin une esquisse du *Chasseur à cheval*, du Palais-Royal.

CABINET DE M. EUGÈNE DELACROIX.

Jacob bénissant ses Enfants; petite esquisse peinte.

Copie du plafond de Paul Véronèse, qui couronne une des chambres de Louis XIV à Versailles.

Plusieurs têtes dans un même cadre, d'après Titien et Velasquez.

Copie d'un tableau de Rubens où sont des femmes et des enfants.

Un admirable petit cheval, peint à la sépia.

M. Ary Scheffer a un dessin de la Méduse qui est fort curieux, en ce qu'il représente un autre moment que celui du tableau, le moment où les naufragés se battent entre eux.

Ce dessin est lavé et rehaussé de blanc.

Le même artiste possède un livre de croquis de chevaux.

C'est M. Collot, marchand de nouveautés, à *Notre-Dame-de-Lorette*, grand amateur de peinture et surtout des Géricault, qui a acheté, entre autre tableaux, la *Diligence de Sèvres*.

Chez M. Comairas, peintre d'histoire, il y a un magnifique tableau de fruits qui est copié d'après Sneyders, je crois, mais copié avec une liberté et un talent qui font de cette copie un véritable original.

Plus une grande figure d'atelier.

Il y avait des Géricault dans la galerie Coutan, échue aujourd'hui en partage à M. Hoguet,—chez M. de Musigny et chez M. de Cypierre, dont les tableaux seront bientôt vendus par suite de décès.

Voici ce que possède M. Walferdin :

Une dizaine de beaux dessins à la plume, projets de figures pour la *Méduse*, notamment le groupe isolé du vieillard et de son fils.

Chevaux tenus par des esclaves. Deux dessins remarquables.

Autres dessins de chevaux.

Dessin à la plume représentant une Revue sur la place du Carrousel.

(Les figures en sont microscopiques.)

M. le général Brack, à Évreux, conserve des albums entiers

de Géricault, remplis de dessins de toute espèce, estompés, lavés, à la plume, aux deux crayons, etc., etc.; plus, de fort belles études de croupes, et les admirables sculptures dont j'ai parlé.

Un grand nombre de figures étudiées avec des costumes de l'Orient sont entre les mains de M. Étienne Arago (1). — On y distingue un colporteur arabe de la plus grande beauté.

Le musée du Louvre ne renferme que le Naufrage de la Méduse. C'est au Palais-Royal que sont le Chasseur et le Cuirassier.

P. S. On voit chez M. Regnier, marchand de tableaux sur le boulevard des Italiens, une superbe étude de Tigre au repos.

(1) Je possède moi-même quatre figures de Géricault, peintes à l'aquarelle. Ce sont aussi des costumes orientaux. Ces figures ont environ 30 centim. de hauteur; les têtes en sont remarquables. Ces quatre figures sont sur deux feuilles de papier, peintes des deux côtés de la feuille.

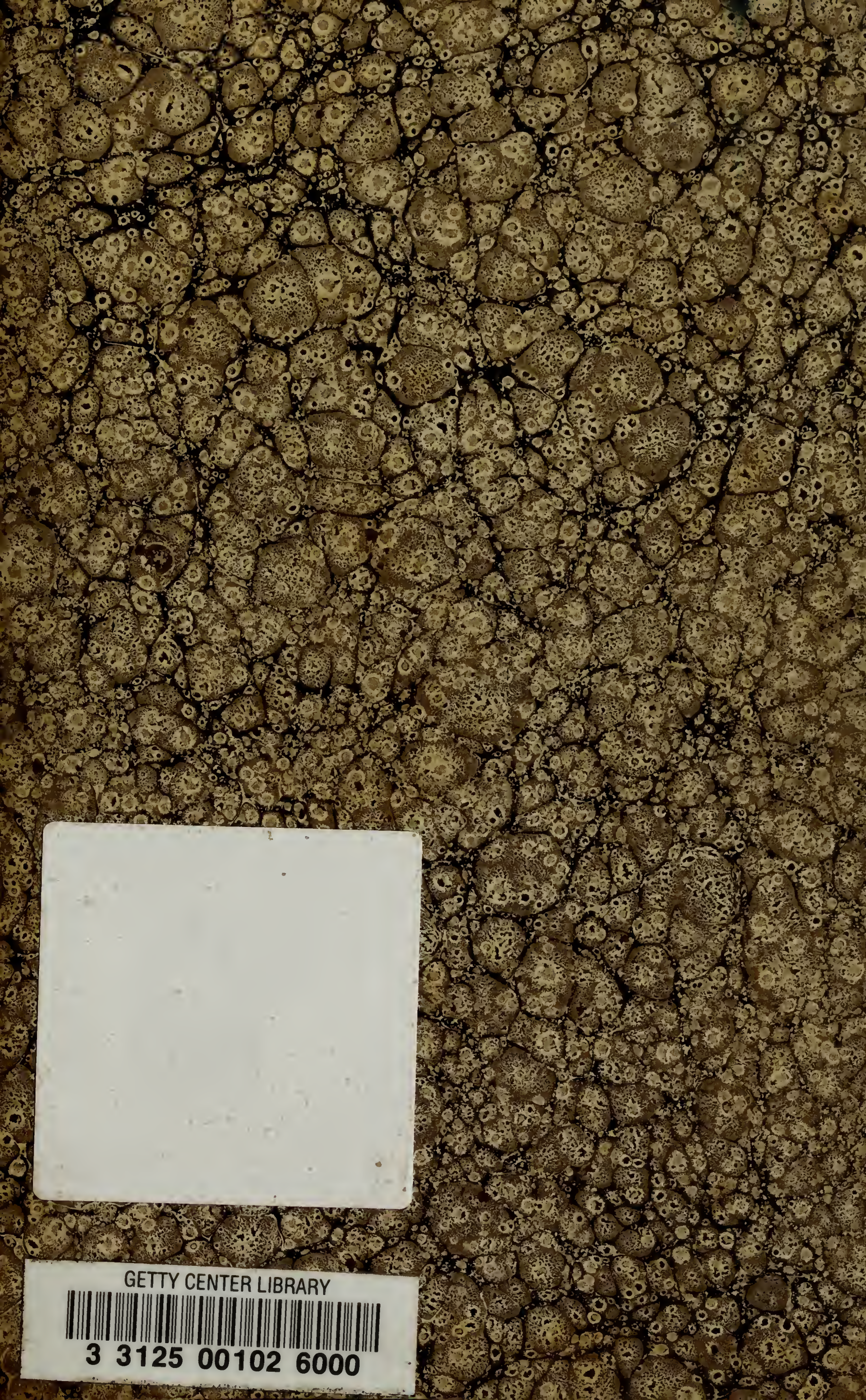
FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER.

	Pages.
Introduction.	1
Suite à l'introduction.	49
Nicolas Poussin..	*Ibid.*
Eustache Lesueur.	105
Moïse Valentin..	131
Louis David.	155
Aphorismes de David..	204
Catalogue de ses ouvrages..	207
Prud'hon.	217
Catalogue de ses ouvrages.	262
Carle Vernet.	273
Catalogue de ses ouvrages.	311
Gros.	319
Catalogue de ses ouvrages.	394
Géricault.	405
Catalogue de ses ouvrages.	439




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00102 6000

